RICHARD MUTHER

AUFSÄTZE
ÜBER BILDENDE KUNST

IN DREI BÄNDEN HERAUSGEGEBEN VON HANS ROSENHAGEN

J. LADYSCHNIKOW VERLAG G. M. B. H.
BERLIN 1914



RICHARD MUTHER

AUFSÄTZE
ÜBER BILDENDE KUNST

ZWEITER BAND:
BETRACHTUNGEN U. EINDRÜCKE

J. LADYSCHNIKOW VERLAG G. M. B. H.
BERLIN 1914



AN KAISER WILHELM

Das waren goldene Worte: „Ich hatte im Auge“, sagte Wilhelm II. zu den Künstlern, „ich hatte im Auge, der Welt zu zeigen, daß das Günstigste bei der Lösung einer künstlerischen Aufgabe nicht in der Berufung von Kommissionen, in der Ausschreibung von Preisgerichten und Konkurrenzen besteht, sondern daß — nach altbewährter Art — der direkte Verkehr des Auftraggebers mit dem Künstler die beste Gewähr bietet für ein gutes Gelingen des Werkes. Ich habe Ihnen absolute Freiheit gegeben, nicht nur in der Kombination und Komposition, sondern gerade die Freiheit, das von sich hineinzulegen, was jeder Künstler tun muß, um erst dem Kunstwerk sein eigenes Gepräge zu verleihen.“ Das sind inhaltsschwere, herrliche Sätze. Denn nichts hat drückender auf unserer Kunst als das Joch der Landeskunstkommissionen gelastet. Sie knebelten, sie entmannten den Künstler. Zu einem dummen Schuljungen machten sie ihn. War sein Aufsatz eigenartig, dann korrigierte ein Dutzend Schulmeister so lange daran, bis nur das Platte, allen Zusagende, übrigblieb. Nicht das Genie, die goldene Mittelstraße triumphierte. Fast noch beschämender war die Spiegelfechterei der Konkurrenzen. Denn hier wurden aus den Schuljungen Hunde. Man lockte sie, hielt ihnen einen saftigen Knochen hin, um ihn, perfid lächelnd, nicht dem besten Springer, nein, dem im Schweifwedeln

Geübtesten zu geben. Kaiser Wilhelm hat das Unwürdige dieser Bräuche erkannt. Ein Großer der Vergangenheit scheint aus seinem Munde zu reden: stolz und selbstbewußt, seinem persönlichen Geschmack vertrauend, die Künstler anregend und zugleich vom Respekt vor dem Genius durchdrungen.

Doch nicht nur der Mäzene der alten Epochen gedenkt man. Es spricht aus den Worten des Kaisers auch der moderne Mensch. Denn lediglich dem Glanz des mediceischen Hauses hatte unter Leo X. die Kunst gedient. Ein Mittel der Selbstberäucherung war sie dem Sonnenkönig. Im Kopf Kaiser Wilhelms ist Schillers Gedanke von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes lebendig. Er kennt die Kulturmission der Kunst. Er denkt nicht an sich allein, an das Haus Hohenzollern, nein, an das arme, schönheitsdürstende Volk. „Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk zu wirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit ermöglichen, sich am Schönen zu erfreuen, an den Idealen sich wieder aufzurichten, sich aus ihren sonstigen Gedankenkreisen heraus- und emporzuarbeiten. Diese Pflege der Ideale — das ist die größte Kulturarbeit, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Volksschichten gedrungen sein.“ Hut ab, Herr Kaiser, das ist schön gesprochen. Der Traum unserer Zeit ist hier in Worte gefaßt. Uns war es ein Traum nur. Du kannst ihn verwirklichen. Heil, Kaiser Wilhelm!

Das ist das Große, das Bewundernswerte des deutschen Kaisers, was, ach, so wenige Fürsten mit ihm teilen. Er hört das Herz der Zeit in seiner Brust pochen, fühlt sich mitten in der Brutwärme der Gedanken, die im Kopf

unserer Größten, unserer Edelsten reifen. Und er wird sie zum Leben führen, des darf man sicher sein. Wann wird der Augenblick kommen? Wann wird der seltsame Fürst, den die gleichen Empfindungen, die gleichen Ideengänge mit uns verbinden, diese Verwandtschaft fühlen? Wann wird das Mißtrauen schwinden, das ihn heute noch abhält, frei dem Grundzug seines Wesens zu folgen? Wenn aus dem Caesar male informatus der Caesar melius informatus geworden ist.

Denn daran läßt sich nicht zweifeln: die moderne Kunst ist bei Kaiser Wilhelm verleumdet. Böswillige, die um ihren Posten besorgt sind, haben ihm Flöhe ins Ohr gesetzt, ihm Lügen aufgebunden, die dümmsten Oberförstergeschichten erzählt. Der Sozialismus — ja natürlich! Aber wo sind nur die Bilder, die „das Elend noch scheußlicher hinstellen, als es ohnehin ist und sich damit am deutschen Volke versündigen"? Die Grundnote der gegenwärtigen Kunst ist eine idealistische, romantische. Die Phantastik, die Legende, das Märchen herrscht. Ganz wie der Kaiser es aussprach: die Kunst will uns ermöglichen, uns nach harter Mühe und Arbeit am Schönen zu erfreuen, aus unseren sonstigen Gedankenkreisen herauszutreten. Bauern- und Arbeiterbilder standen vor zwanzig Jahren im Vordergrund, und auch damals waren künstlerische, aber keineswegs stoffliche Gesichtspunkte maßgebend. Teils zog das Heroische, Monumentale dieser Gestalten an, der große Rhythmus, den die Arbeit dem Körper gibt. Teils sollte das Freilicht erprobt werden. Man kam auf die Bauern und Arbeiter, weil man die Sonne malen wollte, den hellen Tageston, den grauen Schleier der Atmosphäre. Eine „Elendmalerei" hat nur um 1840 geblüht,

als in Frankreich Tassaert, in Belgien de Groux, bei uns der längst vergessene Karl Hübner wirkte. Und auch ihnen wird der Vorwurf, daß sie sich am Volke versündigten, sehr zu Unrecht gemacht. Denn das Elend ist da. Der schafft keine Hilfe, der die Augen abwendet. Auch die Kunst kann mitkämpfen für die ernsten Ziele eines jeden Zeitalters. Das taten jene Maler, und der Ruhm großer Philanthropen wird ihnen immerdar bleiben, der Ruhm guter Menschen, die in schwerer Zeit die Religion des Mitleides predigten.

Folgt das zweite Bedenken: daß die böse Moderne ja gar nicht ausdrücke, was unsere Zeit bewegt, nein, nur ein Erzeugnis der Druckerschwärze, ein Produkt marktschreierischer Reklame sei. „Ich glaube nicht, daß Ihre großen Vorbilder auf dem Gebiete der Meisterschaft weder im alten Griechenland noch im Italien der Renaissance je zu der Reklame, wie sie jetzt durch die Presse vielfach geübt wird, gegriffen haben.“ Nein, natürlich nicht. Denn eine Presse hat damals nicht bestanden. Aber auf wen, frage ich mich vergebens, sind die kaiserlichen Worte gemünzt? Seine eigenen Gäste kann er doch nicht meinen. Und die andern, die Nichtprotegierten, die Künstler? Hat man ihn wirklich verhindert, je eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zu lesen? Hat er von der Tragik, der tiefen Tragik modernen Künstlertums nichts gehört? Ja wahrhaftig, Majestät, die echten großen Künstler hatten keine „Konnexionen“. Sie haben geschaffen, wie Gott es ihnen eingab, blind, peinvoll, jubelvoll, ohne nach den Reden der Leute zu fragen. Der Dank war Verhöhnung und Not. Im Kampf um ihre Ideale haben unsere Besten sich verblutet. Helden, sind sie gefallen auf dem Felde

der Ehre. Ave, Caesar, morituri te salutant! Das kann Herr Begas nicht sagen, auch Herr v. Werner nicht, doch mancher „strebsame Charakter unter den Anhängern jener Richtung", die Eure Majestät für die falsche halten. Überhaupt die „Richtung"! Da spricht nicht der Kaiser, sondern der Drillmeister A. v. Werner, der den Jargon des Exerzierhauses auf ästhetische Dinge überträgt. Es ist keine Richtung, Majestät. Der zuliebe verblutet sich kein Teufel. Es ist die Kunst, Majestät, die Kunst.

Deren Schirmherren, Verehrer und Förderer sind in vergangenen Jahrhunderten große Fürsten gewesen. „Ich weiß nicht" — sagte ein französischer König zu Benvenuto Cellini — „ich weiß nicht, wem das größere Glück beschieden, einem Fürsten, der einen Mann nach seinem Herzen gefunden hat, oder einem Künstler, der einen Fürsten findet, von dem er alle Bequemlichkeit erwarten kann, seine großen und schönen Gedanken auszuführen." Im 19. Jahrhundert traf das selten zusammen. Die großen Künstler konnten den Fürsten nicht dienen, da deren Gedanken nicht solche waren, die ein großer Künstler ausführen mag. Ludwig II. von Bayern ist ein seltsames Beispiel. Den hatte die Pracht des Barock benebelt. Der Glanz der Gottähnlichkeit sollte ihn umstrahlen. Doch statt eines Sonnenkönigs ward er ein Schattenkönig. Da seine Gedanken nicht im Sinne des Jahrhunderts lagen, wurden die Bauten, die er aufführen ließ, nur schale, matte Kopien. Männer, deren Namen niemand weiß, mußten den wertlosen Plunder liefern. In ähnlicher Weise gegen den Strich des Zeitgeistes gehen die Schöpfungen des deutschen Kaisers. Die Frage ist gar nicht nötig, ob die Baumbach, Begas, Börmel, Böse, Breuer, Brütt, Calan-

drelli; die Cauer, Eberlein, Felderhoff, Götz, Graf Goerz-Schlitz, Herter, Kraus, Conrad Lessing; die Magnussen, Manthe, Manzel, Pfretschner, Schaper, Schott, Siemering, v. Uechtritz, Unger, Uphues und Wolff die geeigneten Männer waren. Denn die Tatsache steht fest, daß von den führenden Männern der deutschen Plastik keiner imstande gewesen wäre, im Sinne des Kaisers zu arbeiten, keiner die Lust gehabt hätte, sich in die Affäre zu mischen.

Die Sache liegt nämlich so: wir haben eine Geschichtsmalerei vor fünfzig Jahren gehabt. Ein mit sich unzufriedenes Volk dürstete damals nach Taten und Ruhm. Da die Gegenwart kleinlich war, malte man die Großen der Geschichte. Heute haben wir das Gefühl „weh dir, daß du ein Enkel bist" überwunden. Da fehlt für die Geschichtsmalerei, das Produkt jener armen, politisch stagnierenden Zeit, die Stimmung. Mumien auszugraben und ihnen reglementmäßige Kostüme zu schneidern, ist nicht mehr das Ziel der Künstler. Der Gedanken- und Empfindungsgehalt unserer Zeit will sich zu neuen, großen Formen verdichten. Von einer Durchdringung des Lebens durch die Kunst träumen wir, von einer jungen, sieghaften, alles verklärenden Schönheit.

Auch Kaiser Wilhelm fühlt diese Sehnsucht. Denn die Statuen der Siegesallee sollen ja nicht nur wie die alten, die im Park von Sanssouci stehen, persönlichem Ahnenkult dienen. Sie sollen den arbeitenden, sich abmühenden Klassen die Möglichkeit geben, sich am Schönen zu freuen, an den Idealen sich aufzurichten. Aber da erhebt sich — bei aller Liebe zum angestammten Herrscherhause — doch die Frage, ob Friedrich Eisenzahn, Heinrich das Kind und Otto der Faule mit ihren Ministern und Räten dazu die

geeigneten Objekte sind. Der Historiograph des königlichen Hauses, Professor Reinhold Koser hat, wie der Kaiser betont, monatelange Archivstudien gemacht, um das Programm zu entwerfen. „Durch die Historie bedingt, hat sich die Form der Gruppen gefunden.“ Wie oft hat Kaiser Wilhelm — allen Philologen zum Trotze — von den Schäden unserer Gymnasien gesprochen; von all den toten Wissensfragmenten, die den jungen Köpfen eingebläut werden und die sie vergessen müssen, um Menschen unserer Zeit zu werden! Und er sollte selber den Fehler begehen, den er an den Schulmeistern geißelte; sollte von seinem Volke verlangen, daß es nach der Arbeit des Tages sich die Daten der brandenburgischen Historie einpaukt? Im öden Geschichtsunterricht soll die neue Kultur bestehen?

Nein, ich glaube das nicht. Der unerklärliche Widerspruch, der zwischen den Worten des Kaisers und seinen Taten besteht, geht nur darauf zurück, daß noch alte Herren ihn umschmeicheln, die aus Zeiten der Unkunst stammen. Wenn sie erst einmal tot sind, wenn Männer seiner Generation ihn umgeben, wenn das Bollwerk von Lügen beseitigt ist, das falsche Ratgeber aufbauten, dann wird er nicht mehr Reinhold Begas, den seichten Epigonen des Barock, mit den Griechen, die braven anderen Herren mit Meistern der Renaissance vergleichen. Das Pergamonmuseum wird seine Wirkung getan, wird ihm gezeigt haben, in welch unüberbrückbarem Gegensatz die Werke der Begasschule zu den Erzeugnissen guter Epochen stehen. Und wenn dann nochmals ein Bildhauer dieser „Richtung“, um einen fetten Auftrag zu erhalten, ihn zu einem Unternehmen verleiten möchte, wird er ihm die Worte entgegnen, die er am 18. Dezember 1901 von der Moderne sprach: „Die Natur,

trotz ihrer großen, scheinbar ungebundenen Freiheit, bewegt sich nach ewigen Gesetzen. Ebenso ist es mit der Kunst. Beim Anblick der herrlichen Überreste aus der alten klassischen Zeit überkommt einen das Gefühl: hier herrscht ein ewiges, sich gleichbleibendes Gesetz, das Gesetz der Schönheit, der Harmonie, der Ästhetik. Jeder Mensch, selbst der einfachste, trägt es in sich, und wer sich lossagt davon, in dem Gedanken einer besonderen Richtung, einer bestimmten Lösung mehr technischer Aufgaben die Hauptsache sieht, der versündigt sich an den Urquellen der Kunst, macht sie zur Fabrikarbeit, zum Gewerbe." Ich sehe den Moment schon kommen, ich fühle ihn nahen. Und dann ist Kaiser Wilhelm der Vollstrecker unserer Träume.

KUNSTPFLEGE

Die Verstimmung der Künstler gegen die Kunstgelehrten ist ebenso alt wie berechtigt. Sie datiert aus der Zeit, da die Gelehrten sich als Kunstrichter fühlten, selber des künstlerischen Empfindens bar, die Werke der Künstler wie Schulaufsätze korrigierten. Wir Jüngeren sind von diesem Dünkel frei. Wir wollen nicht die Künstler belehren, nur die Menge für den Künstler erziehen. Darum herrscht auf diesem Gebiet jetzt Friede. Doch auf einem anderen brach der Streit desto heftiger los, und zur Abwechslung haben diesmal die Künstler unrecht. Die Museumsdirektoren, soweit sie mit moderner Kunst zu tun haben, werden angeklagt, nicht so, wie sie müßten, ihres Amtes zu walten. Denn ihrer aller Steckenpferd sei die Kunst des Auslandes. Indem sie die heimische Kunst mißachteten, würde der deutsche Künstler materiell und moralisch geschädigt.

Woermann, Tschudi, selbst Lichtwark trotz seiner hamburgischen Spezialitäten entgingen diesen Angriffen nicht. Und neuerdings hat sich der Zorn gegen Treu, den Direktor des Dresdener Albertinums, gewendet. Die Bildhauer Dresdens, von der Kunstgenossenschaft, dem Architekten- und Kunstgewerbeverein sekundiert, haben an Rat und Stadtverordnete eine Eingabe gerichtet: Mit der Ausländerei müsse es nun genug sein. „Die Bildhauer sehen

mit tiefem Bedauern durch unaufhörliche Propaganda die Aufmerksamkeit des Publikums in einer Weise auf die ausländische Plastik gelenkt, die nicht länger so weiter gehen kann. Immer aufs neue fließen bedeutende Beträge für fremde Kunst ins Ausland; immer aufs neue wird in der Presse und in öffentlichen Vorträgen das Lob französischer und belgischer Plastik verbreitet. Gegenwärtig ist aber keinerlei Veranlassung mehr, der knapp dotierten heimischen Plastik immer wieder Summen zu entziehen, die doppelt ins Gewicht fallen, weil sie zugleich eine andere Kunst fördern helfen. Die ununterbrochen von seiten der Kunstgelehrten herbeigebrachten sogenannten Anregungen drohen in Beunruhigungen auszuarten für die heimische Kunst, indem sie immer neue — deutscher Anschauungsweise im Grund fremde — Ideale hinstellen. Die Vergangenheit zeigt, daß das deutsche Volk an künstlerischer Begabung hinter keinem anderen zurücksteht. Vor allem ist keine Kunst jemals zur Blüte gelangt, wo nicht reichliche Kauflust und Kaufkraft den Künstlern die Möglichkeit regen Schaffens gewährten und wo nicht die Teilnahme der Berufenen sich auf die heimische Produktion konzentrierte."

Diese Gesichtspunkte sind gewiß berechtigt. Heimatkunst! Ein sehr schönes Wort! Alle Kunstpflege wäre zwecklos, wenn das, was der Staat dafür ausgibt, nicht dem heimischen Schaffen zugute käme. Die Frage ist nur, ob Nutzen gestiftet wird, wenn ein Museum sich auf den Massenankauf heimischer Erzeugnisse beschränken wollte. Skulpturen erfüllen ihren Zweck viel schöner, wenn sie mitten im Leben, auf freien Plätzen oder in öffentlichen Gebäuden stehen. Der Museumsdirektor macht sich verdient, wenn er lehrend und anregend die kaufkräftigen

Kreise für die heimische Kunst interessiert, wenn er immer wieder den Leuten sagt, daß jedes Land die Kunst hat, die es verdient, und daß es Bürgerpflicht des reichen Privatmannes ist, statt mit dummem ausländischen Plunder mit guten einheimischen Erzeugnissen sein Heim zu schmücken. Er hat schließlich dafür zu sorgen, daß auch das Museum selber sich den Besitz solcher heimischen Werke sichert, deren Nichtvorhandensein eine geschichtliche Lücke bedeuten würde. Weiter darf aber der Lokalpatriotismus nicht gehen.

Denn ein Museum gehört nicht nur der gerade lebenden Künstlergeneration. Es gehört auch den Künstlern, die nach uns kommen, und nebenbei ein wenig dem Publikum. Neben dem lokalen kommt der historische Gesichtspunkt in Betracht. Die repräsentierenden Werke der verschiedenen Epochen müssen vorhanden und so geordnet sein, daß jeder beim Durchschreiten der Säle ein Bild der geschichtlichen Entwicklung erhält. Nun sind aus der vorchristlichen Zeit hellenische und römische, assyrische, babylonische und persische Werke da. Es sind aus den späteren Epochen die Italiener ebenso wie die Franzosen, die Niederländer ebenso wie die Spanier vertreten. Also wäre es inkonsequent, wenn die Sammlung — international für die früheren Jahrhunderte — für die Neuzeit plötzlich national würde. Schon die Rücksicht, die wir unseren Nachkommen schuldig sind, fordert, daß die moderne ausländische Kunst mit derselben Unparteilichkeit wie früher gesammelt wird. Denn was heute modern ist, ist morgen historisch. Was heute noch billig ist, ist morgen teuer oder unwiederbringlich verloren. Ein Museumsdirektor, der nur künstlerische Kirchturmpolitik treiben wollte, würde

von seinen Nachfolgern der Amtsverletzung bezichtigt werden.

Schließlich ist der erziehliche Gesichtspunkt nicht zu vergessen. Ein Museum darf keine Altersversorgungsanstalt, kein Mausoleum für bemalte Leinwand und Marmor sein. Es soll befruchten und Leben wecken, indem es den Künstlern Anregung gibt und den Geschmack des Publikums bildet. Ob aber dazu die heimische Kunst besonders geeignet wäre, ist fraglich. Wenigstens hat die Berliner Nationalgalerie seligen Angedenkens wohl keinen Künstler herangezogen und den Geschmack des Publikums nur verdorben. Nicht einmal Werte im nationalökonomischen Sinne hat diese partikularistische Kunstpflege geschaffen. Denn die Papiere, mit denen sie spekulierte, sind außer Kurs. Teils erfüllen die Bilder, nach Breslau und Posen geschafft, noch die löbliche Aufgabe, den Geschmack der Provinz zu verschlechtern, nachdem sie es vorher in der Hauptstadt getan. Teils sind sie in Kasinos und Oberpräsidien unschädlich gemacht. Die verausgabten Gelder sind futsch.

Und wahrscheinlich wäre die falsche Kapitalanlage nicht gemacht, ja, wären die unkünstlerischen Maschinen gar nicht gemalt worden, wenn die Landeskunstkommissionen und die Künstler besser die ausländische Kunst gekannt und von ihr gelernt hätten, was künstlerisch ist. Denn darüber wollen wir uns nicht täuschen. Es genügt nicht, daß ein Werk „national" sei, es muß auch künstlerisch sein. Und so viele große Einzelpersönlichkeiten Deutschland hat, fehlt uns eine künstlerische Kultur noch immer. Warum, lehrt die Geschichte. Nicht nur „Ausländerei" hat die deutschen Fürsten des 18. Jahr-

hunderts veranlaßt, französische Bilder zu kaufen und Italiener oder Franzosen als Akademiedirektoren zu berufen. Die Fremden sollten wieder Kultur in unser armes Vaterland tragen, das der dreißigjährige Krieg zur Wüste gemacht hatte. Solche Wunden vernarben schwer. Noch heute wird man in Paris durch jedes Soustück, das man aus dem Portemonnaie nimmt, an Frankreichs künstlerische Kultur ebenso sehr erinnert, wie an Deutschlands Unkultur durch die Marke jedes Briefes, den man aus der Heimat erhält. Ein Vergleich zwischen der französischen Denkmalsplastik und der unserigen wird besser überhaupt nicht gemacht.

Treu ist seines Zeichens Archäolog. Die Werke der Hellenen gaben ihm den Sinn für echte, wahre und große Kunst. Und er gehört nicht zu den Maulwürfen, die mit kalter Philologennase die Antike beschnüffeln, nicht zu den „verdienstvollen Spezialisten", denen ihr Ameisenhaufen die Welt bedeutet. Er lebt auch im Leben. Die Werke der Hellenen enthüllten ihm auch, was an dem Schaffen der Gegenwart echt, wahr und groß ist. Er hat über Meunier geschrieben, den gewaltigen Belgier, und über Rodin, den Michelangelo unserer Zeit. Er hat erkannt, daß Bartholomés Totenmonument eine neue Ära der Denkmalplastik eröffnet, und hat von den Deutschen Klinger und Hildebrand als diejenigen ausgerufen, die dem Ziel echter, wahrer und großer Kunst sich am meisten nähern. Als Museumsdirektor ließ er den Worten auch Taten folgen, trug Sorge dafür, daß einige Werke dieser Meister — Originale und Abgüsse — in die Dresdener Sammlung kamen. Den Kunstjüngern der Zukunft ist damit besser gedient, als wenn er die gesamte Produktion derer erworben hätte, die heute gegen ihn agitieren.

DAS GESCHICHTLICH „SCHÖNE“ IN SEINEN GEGENSÄTZEN

Im Berliner Museum begrüßt uns gleich am Eingang ein altes Altarwerk aus der kölnischen Schule, und wenn wir es betrachten, so wird es uns, als ständen wir in einem weiten, hohen Dom. Alles wird still ringsumher, und die hehren Gestalten auf dem Bilde führen ihr ruhiges, ernstes Dasein in erhabener Größe. Die Lehre des Christentums: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“, kommt deutlich in der Kunst zum Ausdruck. Die irdische Auflösung im himmlischen Erlöser war das Schönheitsideal. So erklären sich die schlanken ätherischen Gestalten, sanft geschwungen in der Haltung, fast hüftenlos, die Glieder schwächlich, die Hände zierlich, die Gewandung in schwungvollen, weichen Falten herabfließend. Je mehr das Körperliche zurücktrat, umso mehr konnte aus den gemütstiefen Augen das Göttliche hervorleuchten. Und in keiner irdischen Umgebung durften diese Wesen sich aufhalten. Deshalb dehnt sich hinter ihnen prangender Goldgrund aus, der sie wie in himmlische Ferne entrückt, wo der sterbliche Mensch mit seiner Qual nicht hinkommt.

Im 15. Jahrhundert, dem Zeitalter der Entdeckungen, als Columbus nach Amerika segelte und Gutenberg die Buchdruckerkunst erfand, überflutete ein anderer Geist die Welt. An die Stelle des demütigen Glaubens, der bis dahin die Menschheit beherrscht hatte, trat das frohe Gefühl der

eigenen Kraft. Statt sich scheu vom Leben abzuwenden wie im Mittelalter, statt unbefriedigt von der wirklichen Welt auf eine bessere Zukunft im Jenseits zu hoffen, gibt der freigewordene Mensch froh dem Leben sich hin, beginnt, sich einzurichten auf der Erde, sich als Herr der Schöpfung zu fühlen, die Kräfte und Geheimnisse, die im Weltall schlummern, sich dienstbar zu machen. Und sofort wirkt diese veränderte Weltanschauung auf die Kunst zurück. Das Bestreben, ein Herrscher über die Natur zu werden, ist fortan auch für den Maler maßgebend. Naturwahrheit und Weltwirklichkeit treten an die Stelle von Weltflucht und mystischer Verzückung.

Nicht, daß sich der Stoffkreis wesentlich verändert hätte. Noch immer malt man Madonnen und Heilige, Wesen einer Religion, die sich aus dem fernen Osten über das gesamte Abendland verbreitet hatte. Aber in der strengen Einfalt des Himmlischen erwacht allmählich alle Anmut, Schalkhaftigkeit und Energie des Irdischen. Die seraphischen Gestalten der früheren Zeit, die ganz Seele waren, bei denen die Seele den Körper asketisch aufgezehrt hatte, daß nur ein verklärter Leib übriggeblieben, Gestalten, die dem Himmel angehörten, aber nicht der Erde, sie machten einer kräftigeren Menschenbildung Platz, die wahres, warmes Leben atmete. Dort allgemeine Gesichtstypen, hier Porträts. Dort ein schematisches System des Ausdrucks und der Gebärden, hier reiche Lebenswahrheit, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache spricht. Ja, wollend oder nicht wollend sieht man sich bis ans Ende des betretenen Weges geführt und bringt alles Außenwerk der Gestalten mit ihnen selbst in Übereinstimmung, gibt den heiligen Figuren Kleider und Waffen, wie sie gerade

üblich sind, läßt sie anstatt in den zeitlosen Gewändern von früher in der Modetracht des Jahrhunderts auftreten, so daß die Wundergeschichten heiliger Überlieferung sich wie alltägliche Vorgänge aus des Malers Tagen abspielen. Und namentlich, man erlöst sie vom strengen Banne des Goldgrundes, vor dem sie sich wie vor leuchtender Himmelspracht bewegten, und breitet die Herrlichkeit der ganzen Natur um sie aus. Das Auge schaut in Zimmer, die genau die Einrichtung des 15. Jahrhunderts zeigen, vor allem aber öffnet sich der Blick in die Weite, auf Berg und Tal, auf Felsenhänge, Wälder und Ströme, Städte und Dörfer, und während im Vordergrund eine heilige Geschichte vorgeht, zieht im Hintergrund reiches sittenbildliches Leben vorüber.

Die Italiener suchten die neue Welt, die sich vor dem Auge des Malers auftut, namentlich nach der Seite des Zeichnerischen zu erfassen. Eifrig wirft sich der eine auf das Studium der Anatomie, der genauesten Messung unterzieht der andere den menschlichen Körper, ohne Ruhe und Rast späht der Dritte nach den Geheimnissen der Perspektive. Die menschliche Gestalt in aller Eigentümlichkeit ihrer Form, in der ganzen Beweglichkeit ihrer Glieder zu verstehen und zu durchdringen, ist das hauptsächlichste Bestreben der Künstler.

Das Schimmern und Leuchten der Dinge, ihre farbige Bestimmtheit, wie ihren stofflichen Charakter im Bilde festzuhalten, bildet die erste Aufgabe, die sich in den Niederlanden die Maler stellen. Gesichte und Hände, Haar, Pelz, Samt und Linnen, blinkende Harnische, Stein, Gräser und Bäume, selbst Schatten und Reflexlichter suchten sie in ihrer Stofflichkeit farbig wiederzugeben. Das rein Technische der Ölmalerei, das es ermöglichte, die Naturdinge

mit so packender Wahrheit zu kennzeichnen, war das hauptsächlichste Feld ihrer Studien.

Auf einem anderen Gebiet errangen unsere deutschen Meister die Palme. Kamen sie als Maler selten über das mühselige Ringen mit der Farbe hinaus, so haben sie als Zeichner Werke geschaffen, die ein eigentümlicher Ruhm deutscher Art und Kunst geworden. Mit schärfstem Künstlerauge hat Hans Holbein in seinen Porträtzeichnungen die Natur betrachtet, mit geistvoller Unmittelbarkeit das wahrhaft Lebensvolle der Erscheinung erhascht. Das Lessingsche „Durch die Augen in den Arm in den Pinsel" ward in ihm zur Wirklichkeit, sei es, daß er mit breiten Rötelstrichen auf malerische Weichheit ausgeht oder durch Pinsel und Tusche plastische Wirkung erzielt oder mit der Feder einen scharf bestimmten und doch vor Leben zitternden Kontur gibt. Aber auch der Zug zum Phantastischen und Humoristischen, der im deutschen Charakter liegt, hatte in der Zeichnung sein geeignetstes Darstellungsfeld. Der Nordländer ist in der langen düsteren Winterzeit viel mehr darauf hingelenkt, seinen Geist mit traumhaften Gestalten zu erfüllen, als der Bewohner des warmen, heiteren, farbenhellen Südens, dem die Außenwelt in plastischer Klarheit gegenübersteht. Der Denker, der Dichter wird so im Künstler lebendig. Und in dieses Gebiet des Phantastischen, träumerisch Märchenhaften weiß der Griffel weit gelenkiger als der Pinsel dem Geist zu folgen. Wie lassen auf kleinstem Raum sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen, hier die kühnsten, durch die Malerei kaum darstellbaren Visionen verkörpern! Der ganze poetisierende Charakter der Zeichnung, die die Dinge mehr als Erscheinungen denn als Körper gibt, selbst die Beschränkung auf Schwarz und

Weiß gewährt der Phantasie einen größeren Spielraum. Albrecht Dürer ist hier der Größte der Großen, offenbart in seinen schlichten Holzschnitten und Kupferstichen den „versammelten heimlichen Schatz seines Herzens“, da neckisch heiter, dort düster tragisch, da kindlich gläubig, dort von dämonischer Phantastik voll. Der Ritter, der mit festem Mut, gelassenen Schrittes, nicht rechts, nicht links blickend, durch eine schreckliche Waldschlucht reitet, bedroht vom Teufel, angegrinst vom Tode; das unheimliche geflügelte Weib, die Melancholie genannt, das dasitzt, das Haupt auf die Hand, den Arm auf das Knie gestützt, stieren Blickes in innere Betrachtung versunken, nachgrübelnd über das Rätsel menschlichen Daseins — nur in Deutschland konnten sie geschaffen werden. Und neben Dürer steht Hans Baldung mit seiner mächtigen wilden kühnen Phantasie, steht Cranach mit seinem naiven, philisterhaft deutschen Humor.

Das 16. Jahrhundert beginnt in den Schacht der Einfachheit einzufahren. Nachdem die Italiener ein Jahrhundert lang frische Realisten gewesen, erheben sie sich nun zur Majestät. Bei jenen älteren Meistern fesselte die frohe Lust am Fabulieren, die treuherzige Hingabe, mit der sie die Natur in der Fülle aller ihrer Erscheinungen erfaßten. Man schilderte ein ganzes Stück Welt auf einmal, in voller Bestimmtheit auch der geringsten Dinge bis zum Gerät des täglichen Lebens und den Gräsern und Blümchen der Landschaft. Die großen Linien in der Natur und im menschlichen Körper sehen zu lernen und festzuhalten, die freie Anordnung der Figuren im Raum ist das Problem, das das 16. Jahrhundert sich setzt. An die Stelle des jugendkräftigen, überschäumenden Realismus des Quattrocento tritt die

Kultur der edlen Form, an die Stelle der herben, durchgeistigten Lebenswahrheit Verrocchios und Botticellis die plastische formale, animalische Schönheit. Statt der breit epischen Kompositionen herrscht schwungvoller Aufbau, statt des Charakteristischen die verallgemeinernde Reinheit der Zeichnung, statt schlichter Naturabschrift das Streben nach Adel der Konzeption. Maß, Harmonie, große klare Linien und rhythmischer Schwung sind die Worte, die man bei Raffaels Kunst gebraucht, jenen Heiligen, die sich so edel, frei und hoheitsvoll tragen, diesen heiligen Frauen, die von so großgebildeter reicher Körperschönheit sind, daß sie jeder Venus und Minerva zur Seite treten. Ins Riesige, ins Erhabene steigert Michelangelo die Natur, so daß sie sich dehnt und reckt wie von dämonischen Gewalten geschüttelt. Ein Geschlecht von Herren, unter deren Schritten die Erde erzittern würde, diese Menschen mit den mächtigen Köpfen und breiten Stirnen, der gewaltigen Körperbildung und dem herkulischen Nacken, den athletischen Schultern, der gewölbten Brust, den riesenhaften Schenkeln und der eisernen Muskulatur.

Doch die Möglichkeiten einer solchen über die Natur hinausgehenden formalen Stilisierung sind beschränkt. Versenkt sich ein Maler in die ewig wechselnde Fülle der Einzelerscheinungen, sucht er die reiche Flut des vibrierenden Lebens zu fassen, so ist sein Tätigkeitsfeld ganz unerschöpflich. Sucht er dagegen die Natur über sich selbst zu erheben oder von allem Zufälligen zu reinigen, sieht er es, statt auf den besonderen Fall sich einzulassen, nur auf das Typische, die Regularität der Erscheinung ab, so muß, da diese wenig Abwechslung besitzt, die Form bald zur Uniform werden. Was aus einem selbständigen Künstlerin-

genium innerlich organisch herausgewachsen, Ausdruck von dessen Individualität gewesen war, wird als das formal Lernbare der Kunst von Nachahmern in Regeln gebracht, und das Ergebnis ist dann Schema, ist Schablone. Die lebensvollen, der direkten Umgebung des Malers entnommenen Gestalten, die die großen Freskenzyklen und Andachtsbilder des Quattrocento füllten, machten um die Mitte des Jahrhunderts den bekannten konventionellen Typen der „großen historischen Darstellung" Platz. Die um sich greifende Stilisierung der Gewandung verdrängte immer mehr das der Wirklichkeit entlehnte Detail. Die genrehaften und landschaftlichen Keime, die sich im 15. Jahrhundert schüchtern ans Licht gewagt, verkümmerten unter dem wuchtigen rhythmischen Schritt, mit dem die große Form einherging. Es kam jene ewige Glätte der Formen, die nur noch „allgemein menschlich" sind, die äußerliche Wiederholung des leonardesken Dreiecks, der raffaelschen Pyramide, des bartolomeoschen Aufbaues, das Responsionsschema, das durch Hunderte cinquecentischer Bilder läuft, die aufdringliche Symmetrie, die Arme und Beine der Figuren bilden, die kalte Eitelkeit, mit der die Linie sich darbietet — ein Verfallzeitidealismus, der nach wenigen Jahren nicht nur Italien überflutete, sondern über ganz Europa, bis nach Spanien und Frankreich, nach den Niederlanden und Deutschland seine Kreise zog.

In der Reaktion gegen diese idealistische Verflachung mußte die Tätigkeit des 17. Jahrhunderts bestehen.

Auf die Epoche freudig aufblühenden Heidentums, auf die olympische Heiterkeit der Renaissance folgt das Zeitalter, dem die Jesuiten Stimmung und Charakter gaben. Aus dem Widerstreit gegen die protestantische Bewegung

erwachsen, war der restaurierte Katholizismus doch zugleich eine Reaktion gegen den Geist jenes leonischen Zeitalters, das durch seine Lauheit die Reformation verschuldet hatte, gegen die humanistischen Gedanken, die die Kultur jener Epoche beherrschten, gegen alles, was darin antiken Wesens war. Die orthodoxe Kirche haßte die Renaissance als etwas Heidnisches und verabscheute deshalb auch deren Kunstschöpfungen, die Raffaelschen Madonnen wie die Menschen Michelangelos als heidnische Gebilde. Nicht durch Pomp, heidnischen Schwung der Linien und leere Anordnung eleganter Formen sei der Charakter des Göttlichen zu erzielen. Man zeigt Christus und Petrus nicht, wenn sie nach Art der Cinquecentisten als griechische Philosophen mit antiken Zeusköpfen dargestellt werden, den Paulus nicht, wenn man ihn als Herkules vorführt, der nachdenklich die Hand auf das Schwert eines Eroberers stützt. So führte schon die Opposition gegen die abstrakte schöne Form der Renaissance das 17. Jahrhundert dem Naturalismus in die Arme. Aber auch die neuen Forderungen, die der veränderte Zeitgeist an die Kunst stellte, drängten darauf hin. Die religiöse Phantasiewelt galt nicht mehr wie bei den Freigeistern der Renaissance als eine schöne Fabel. Man glaubte wieder an das wirkliche Dasein des Göttlichen, das in greifbarer Körperlichkeit in die irdische Welt hereinragt, und malte darum die Heiligen als einfache Menschen, die nur durch ihr gesteigertes seltsames Empfindungsleben, durch ihre Fähigkeit zur Ekstase, zur Verzückung, zur Gottesinbrunst sich über die wirklichen erheben. Namentlich die Märtyrerbilder, erst kunstvolle Zusammenstellungen schöner Gesten, bekommen einen Hauch des Schaffots, einen Zug unbarmherziger Wahrheit, die Köpfe eine Energie,

die Gebärden eine Mächtigkeit und Wucht, die Körper eine Gelehrsamkeit der Modellierung, wodurch sie sich in schroffen Gegensatz zu jenen idealistischen Werken stellten.

Und während man in den Formen naturalistischer war als je eine kirchliche Kunst zuvor, schuf man einen neuen Idealismus: den des Lichtes.

Die Schönheit in den Linien und die Farbenpracht in der dekorativen Malerei hatten im Laufe des 16. Jahrhunderts ihre denkbar größte Steigerung erfahren. Wollte das 17. Jahrhundert in seiner Art Höheres leisten, so konnte es nur darin bestehen, daß man die Öltechnik nach der spezifisch malerischen Seite weiter ausbildete.

Sowohl im 15. wie im 16. Jahrhundert war die Kunst immer noch mehr Zeichnung als Malerei gewesen. Über der Farbe lag ein Bann, nur als geschmackvoller Anstrich legte sie sich über den Umriß, der als Hauptsache galt. Die Lokaltöne sind zwar von großer Bestimmtheit und Kraft, auch streben die Maler schon, die stofflichen Unterschiede der Gegenstände malerisch zu kennzeichnen. In einem Punkte verfahren sie aber mit naiver Abstraktion: Sie schildern die Dinge an sich, nicht wie sie im Raum unter den verschiedenen Einwirkungen der Luft erscheinen. Nur einzelne Meister, wie Correggio und Tizian, waren Wegweiser in die Zukunft. Was diese angedeutet, wurde nun herrschendes Prinzip: die Darstellung des Lebens und Webens des Lichtes im Luftmeer. Nicht mehr der begriffene, anatomisch abstrakte Umriß gibt die Grundlage der Malerei, sondern die in ihrer Lichtwirkung gemalten Flächen ergeben den Umriß, die Zeichnung. Wenn einige Künstler darnach streben, höchste Lichtwirkung durch breite Dunkelheit des Hintergrundes zu verstärken, wenn bei dem einen

dieser Grund oft als undurchdringliche Finsternis, bei dem andern als mannigfach abgetöntes, überall durchsichtiges Helldunkel erscheint, so suchen wieder andere ihre Stärke in der Darstellung vielseitiger Reflexlichter, allseitiger Lichtumflossenheit, farbiger Schatten, tiefer Luftschichten, körperlicher Transparenz. Die Art, wie jeder einzelne die Farben und Stimmungen der Wirklichkeit in malerische Lichtwerte übersetzt, die verschieden gefärbten Lichter der Natur in künstlerische Harmonie, d. h. auf einen einfacheren Maßstab bringt, ist sein persönlicher Stil. Und in den zahlreichen Weisen, wie es geschah, hat fast jede spätere Richtung, wenn nicht ihre Vorbildung, doch ihre Bedeutung gefunden.

Spanien, das Land der Inquisition, gab dem gesteigerten religiösen Gefühl des Jahrhunderts das klassische Gepräge. Hier fand die ganze monarchisch-hierarchische Richtung, die den spanischen Staat begründet und groß gemacht, auch in der Malerei ihr treues Abbild. Es ist, wenn man im Museo del Prado in Madrid steht, als habe damals eine schwarze Wolke, jede Freude verlöschend, über dem spanischen Leben gelagert, eine Wolke, aus der nur hier und da bei unheimlichem Blitzeszucken die undeutlichen Gestalten düsterer Despoten, kranker Asketen und schweigsamer Märtyrer auftauchten. Alles Weltliche war unterdrückt, alle irdische Lust verboten. Die Menschen brachten ihre Nächte zu, die Augen geheftet auf die blutigen Geschichten und leidenschaftlichen Mahnungen des Alten Testamentes, im Geiste vernehmend die drohend donnernde Stimme eines schrecklichen Gottes, bis zuletzt in ihrem eigenen Herzen die schwärmerische Begeisterung prophetischer Seher neu erstand und verzückende Bilder, religiöse

Halluzinationen ihren fiebererhitzten Körper durchschüttelten. Ribera bannt die alten durchfurchten Gesichter, die wallenden grauen Bärte und schlaffen Muskeln greiser, büßender, sich kasteiender Heiliger mit der Virtuosität des Anatomieprofessors auf die Leinwand, schwelgt bald mit der Würde des Großinquisitors, bald mit der Wollust der Henkersknechte in Märtyrerszenen, bei denen Heilige gebraten, Bäuche aufgeschlitzt und Eingeweide geröstet werden. In Zurbaran lebt die düster weltvergrabene Askese des Mönchtums. Bleiche Menschen in braunen Mönchskutten drücken zitternd ihre Lippen auf die Füße des Kruzifixes und flehen bebend um Schutz vor den Anfechtungen, die ihre hysterisch aufgerüttelten Sinne durchwühlen. Murillo ist der zarte Mystiker, der die süßen Qualen himmlischer Sehnsucht, die Wonnen und Freuden des Gottesgenusses mit unheimlich verfeinerten Nerven genießt. Der ganze Himmel mit all seinen Engeln und Heiligen glüht in einem phantastischen Leben. In dunkel schwärmerischem Liebesdrang neigt sich die Madonna zu ihrem Verehrer herab, und während der Priester ob des Wunders der Göttlichen dankt, berauscht sich der Mensch am Odem des Weibes. Notwendig zog aber ein solcher Feudalstaat wie der spanische mit seinen Granden und Kirchenfürsten auch eine Porträtkunst groß, die zu dem Höchsten zählt, was irgendein Land auf diesem Gebiete hervorgebracht. Velasquez ist der Maler der Könige und der König der Maler, der die blassen fahlen Gestalten der entnervten Sprößlinge einer blutleer gewordenen Aristokratie mit so unerbittlicher Charakteristik festbannt, daß Mengs, als er hundert Jahre später das Museo del Prado durchschritt, staunend sagte: Alle anderen Bilder seien bemalte Leinwand, Velasquez allein die Wahrheit.

In Flandern, dem zweiten Heimatlande der Jesuiten, lebt der Riese Rubens. Auch hier trägt die Kunst einen kirchlich-aristokratischen Charakter. Aber sie ist ebenso vollblütig, wie die spanische asketisch, ebenso derb, wie jene mystisch, ebenso sinnlich, wie jene weltabgewandt. Dort die Abtötung, hier der Triumph des Fleisches. Da gibt es keine demütige Sammlung, Anbetung und Glaubensinnigkeit, wie sie Fiesole malte, keine ruhige Hoheit, wie sie Raffael eigen, keine Abgestorbenheit der Sinne, keine Buße und Verzückung. In rauschender Fülle, in prächtigem, festlichem, hinreißendem Pomp ziehen Rubens' Gestalten daher, diese kraftstrotzenden Männer mit den ehernen Muskeln und diese quammig-quappigen, würzigen Weiber. Die Kirche, für die er malte, war die streitende, kämpfende Kirche, die ihren vollen Glanz entfaltet, um dadurch zu siegen und ihren Sieg zu verkünden, die das Auge umgarnt, die Geister massiert. Und was konnte betäubender, glanzvoller sein als die prunkvollen Tempel im Jesuitenstil mit ihrem Fortissimo der Wirkung, den dick plastischen Ornamenten, der strahlenden Goldverzierung und als Perle im Golde ein Altarbild von Rubens.

Doch das 17. Jahrhundert war nicht nur das Jahrhundert des Ignatius von Loyola und der Theresia von Jesu, auch das Gassendis, Bacons, Spinozas. Und wie so auf der einen Seite die Kunst, wie in plötzlicher Erhitzung des Gehirns, immer mehr in den Himmel stieg, machte sie sich, der allgemeinen Kulturströmung folgend, auch immer mehr auf der Erde heimisch. Nachdem sich unter den Händen der Quattrocentisten die Heiligen des Mittelalters in Menschen, die Goldhintergründe der mittelalterlichen Altarwerke in Landschaften verwandelt, wurde die Schilderung

des menschlichen Lebens und der satten Schönheit der Natur jetzt die Grundlage der Malerei. Zum Führer auf diesem Wege war Holland berufen, das protestantische siegreiche Holland, das 1609, nach langem Kampf, seine Selbständigkeit sich errungen hatte. Nicht wie die Italiener und Vlaemen für Kirchenhallen und für die Säle der Großen dieser Welt, sondern für das behagliche Heim des wohlhabenden Bürgers hatten die holländischen Künstler zu arbeiten, und deshalb ist auch der Charakter ihrer Bilder ein anderer. Teils wurde der Inhalt weltlich, indem er sich im Gegensatz zu dem Überschwang der Vlaemen, den Szenen der Wirklichkeit, des täglichen Treibens zuwandte, teils wirkte die Rücksicht auf die Lichtverhältnisse und die Gesamtstimmung der Wohnstube auch auf die Farbengebung ein und machte die Malerei, die sonst ein festliches, farbiges, für Kirche und Palast passendes Gepräge bewahrt hatte, tonig, anspruchslos, stimmungsvoll, heimlich dem traulichen Dämmer der mehr tiefen, als fensterreichen Wohnräume entsprechend. Bei jenen Halbromanen Prunk, Monumentalität, Bewegung und Farbenlärm, hier etwas Gemütliches, Stilles, Bescheidenes, der germanische Sinn für das Haus und dessen Schmuck. Mieris malte das wollüstige Knittern seidener Stoffe, van der Meer das milde Licht, das verstohlen durch kleine Fenster in lauschige Zimmer fällt und auf blankgeputztem Zinn- und Kupfergeschirr, auf Majolikaschüsseln, Silbergeräten, auf Decken und Truhen spielt, de Hooch den Sonnenstrahl, der einer goldenen Staubsäule gleich aus einem helleren Seitenraum in ein dunkleres Vorzimmer flutet, Terborch webt kühle Töne, gelb, blau, weiß, zu vornehm silbergrauen Harmonien zusammen. Und wie das Volksleben, wurde die Natur des Landes, der dem Feinde

abgerungene heimatliche Boden zum vollgiltigen Gegenstand der Kunst. Während des Befreiungskrieges hatten die Holländer ihr Vaterland lieben gelernt, und ein gemütlich rührender Provinzialismus, der Patriotismus des Kirchturms, geht auch durch ihre Landschaften hindurch. Da gibt es keine heroisch-italienischen Szenerien, keine alten Alpenschlösser und untergehende Sonnen Griechenlands. Die Tagesstimmungen in ihrer mannigfach wechselnden Färbung, die Wirkungen der Sonnenstrahlen, die sich keilförmig durch ein Meer von Nebel schieben, die Poesie der weiten Ebene, wie den Reiz der Wolken, die in schimmerndem Silbergrau über die Landschaft langsam dahinziehen, alle diese, gerade der holländischen Landschaft eigentümlichen Elemente, haben sie zuerst für die Kunst entdeckt. Von der feuchten nebligen Atmosphäre durchschwängert, wirkt selbst das unscheinbarste Teilchen der Mutter Natur, der dürftigste Ausschnitt als harmonisches Ganze, das in der Berührung von Licht und Luft aufzuatmen, Seele und Bewegung zu haben scheint. Die pantheistische Philosophie Spinozas findet hier ihr künstlerisches Spiegelbild. Jan van Goyen, Holländer vom Kopf bis zur Zehe, malt seine holländischen Dörfer und Dünen, über denen ein glänzend grauer Himmel sich wölbt, das Ganze vollständig in holländischen Dunst getaucht, von der heimatlichen Atmosphäre durchtränkt. Jacob Ruysdael weiß die Natur seine Vaterlandes nicht im Werktagskleid nur, auch im Großartigen zu erfassen, sie in ihrem geheimsten Weben zu belauschen und zu einem tiefen Spiegel menschlichen Gemütslebens zu machen. Hügel mit Heidekraut und steilem Pfad, den wilde Rosensträuche überwuchern, einsam stehende Wasser zwischen schwermütigen Bäumen, tiefschattige

Wälder, in denen Herden weiden, nordische Wasserfälle, die durch finstere Tannen brausen — über allem ruht ein elegischer Zauber, ein träumerisch-wehmütiges Empfinden, eine Tiefe der Naturpoesie, wie sie kein Dichter damals in Verse faßte. Hobbema versenkte sich in das Liebliche, Stille und Einfache, Everdingen in das Wilde und Romantische, Koninck in die weite Ebene, Waterlo in den Wald und in die Schluchten. Neer malte den Mondschein, der sich silbergrau über einsame Dünen breitet, de Vlieger die See mit allen ihren Launen und die Fahrzeuge, die sie durchkreuzen, vom kleinen Fischerboot bis zum stolzen Dreimaster. Jetzt strahlt die Kunst nicht mehr aus Mariens Auge nur und der Heiligen Schar, sie senkt sich auf den dürren Sandhügel herab, schaukelt sich auf den Meereswellen, ist in der Bauernhütte wie im Waldesdunkel heimisch, wandelt auf Straßen und Stegen, macht jeden Markt zum Tempel. Doch auch die religiösen Gefühle, die das protestantische Holland bewegten, mußten ihren ergreifenden Ausdruck finden, der Lebensgehalt biblischer Stoffe mußte, vom engen kirchlichen Boden losgelöst, mit der Tiefe germanischer Innerlichkeit neu ausgesprochen werden. Alle diese Bestrebungen faßt Rembrandt in sich zusammen, von allen Meistern der christlichen Ära wohl der größte Künder des großen Pan, für den die kosmischen Gewalten von Licht und Luft das Göttliche bedeuteten, das Michelangelo in der schönen menschlichen Gestalt gemalt hatte.

Im 18. Jahrhundert endlich kommt das Rokoko mit seinem prickelnden Froufrou und seinem feinen Zauber. Frankreich schlägt zum erstenmal eine originale Note im großen Kunstkonzert der Völker an. Noch unter Ludwig XIV. hatte das Licht der italienischen Renaissance Frankreich

überstrahlt. Die Kunst bemühte sich, in reichen Dekorationen und mächtigem Linienschwung die Italiener zu überbieten. Es entstanden die in Stockwerke eingeteilten Heiligenbilder Lebruns mit ihren theatralisch eleganten Bewegungen und wallenden Gewändern, schlank sich ausschwingenden Beinen und schwunghaften Gebärden: im untersten Stockwerk die aus der niederen duldenden oder gepeinigten Masse, im mittleren ein höheres Geschlecht von heiligen oder sonst bevorzugten Menschen mit aristokratischen Manieren und ehrerbietigem Blick zum oberen Stockwerk, aus dem die liebenswürdigen Engel und Madonnen, die Crême des himmlischen Hofstaates sich mit holder Gewährung herabneigen — gleichsam Bilder der damaligen Abstufung der Stände und ihres Verhältnisses zum Hofe. Der ganze Olymp, alle Heiligen und Helden wurden in Bewegung gesetzt, den König zu feiern. Galt es seine Taten zu verherrlichen, so geschah es unter dem Bilde des Cyrus oder Alexander. Selbst die Gärten rings um Versailles erinnerten mehr an Staatsappartements, die man gemessenen Schrittes ruhig und würdevoll durchschreitet, als an die traute Natur, wo man Mensch ist und sein darf. Bis in die Familie war die Sucht des einzelnen, in seinem Kreise der König zu sein, gedrungen. Der biedere Bürger ließ sich daher nicht als solchen, sondern als Fürsten malen. Sich selbst in großer Gala, mit pomphaften Mienen, feierlich, als ob er dem Beschauer Audienz gebe. Seine Frau in Seide, Gold und Spitzen; sie hat einen großen Fürstenmantel lose um Schulter und Hüften drapiert und blickt mit angenommener Grandezza auf den halb ehrfurchtsvoll, halb ironisch gestimmten Enkel herab. Der Rahmen ist so reich wie die Tracht und trägt womöglich eine Krone. Man überzeugt sich schwer, daß es

Bilder schlichter Bürgersleute sind, daß der Mann außer den Stunden, in denen er dem Maler gesessen, hinter seinem Ladentisch stand und die so hoheitsvoll dreinblickende Frau Gemahlin ihm vielleicht höchst eigenhändig die Strümpfe stopfte.

Da starb der große König, und mit ihm sank auch das Majestätische, Steife, Pomphafte ins Grab. Die französische Gesellschaft atmete auf. Das Alpdrücken, das auf ihr gelegen, die Langeweile, die von Versailles ausgegangen war, schwand; Luft und Licht und Lustbarkeit brachen in die Salons herein. Man schüttelte die schwere Wucht der Majestät von den Schultern, verließ die heroisch prunkhaften Paläste und kaufte sich petites maisons im Bois. Man hatte gelitten, man wollte sich freuen; man hatte sich gelangweilt, man wollte lustig sein. Weg mit den antiken Tempeln und den Göttinnen Poussins; weg mit den frommen Märtyrern, die sich kasteien und das Fleisch töten. Weg mit dem Scheinheroismus, dem Pomp und Glanz, dem Gottesdienst und dem Herrendienst — es lebe der Frauendienst! Es lebe das Strohdach des Bauernhauses; es leben die Wälder, in deren Dickicht man sich verirren und Küsse wechseln kann; es lebe das rosige Fleisch und die kleinen Stumpfnäschen, es lebe alles, was einen Wollustschauer gibt nach der unnahbaren, eiskalten Vornehmheit von früher.

So dachte Frankreich, als Watteau geboren wurde. Das ganze Leben jener vornehmen Gesellschaft, die das Hofkleid mit seidenem Schäfergewand, Steifheit und Würde mit Anmut und Grazie vertauschte, war ein heiteres Spiel, ein ausgelassenes Tändeln. Der König spielte mit der Krone, der Priester mit der Religion, der Philosoph mit dem Geist, der Poet mit der Dichtkunst. Sie hörten noch nichts

von der dumpf grollenden Stimme der Enterbten. Car tel est notre plaisir. Als Erbin einer alten Zivilisation verstand es die Aristokratie, mit einem raffinierten Verständnis sondergleichen das Leben zu einem Fest zu gestalten. Seidene Schleppen rauschen auf dem Parkett, seidene Schuhe hüpfen, Augen glänzen, Diamanten funkeln, alabasterne Busen wogen. Schlanke Kavaliere ziehen die leichten Tänzerinnen heran, die Plauderei fliegt und lächelt, die Damen fächeln sich, Maltheser und Abbés, hinter den Stuhl gelehnt, machen den Hof. Ein Feenmärchen, diese heiteren, vom Kerzenglanz venetianischer Lüster durchflossenen Säle, wo rosige Amoretten von den lichten, goldleistenumrahmten Wänden herniederlachen. Oder wenn sie ihre Salons verließen, dehnen sich rings um die Glücklichen elegische Landschaften aus, da im Sonnenschein des frischen tauigen Morgens, dort im sinnlich goldigen Licht des Abends funkelnd. Die Rose scheint zu duften in ihrem jungen Kolorit; man glaubt die Nachtigall flöten, die Tauben girren, das leichte Gezweige im leisen West rauschen zu hören, wie um das Geflüster der Liebe zu übertönen, die Aufmerksamkeit des störungslustigen Wanderers abzulenken. Und wie schmiegsam ist die Malerei dem Zeitgeist gefolgt, wie versteht auch sie es, zu tändeln, wie graziös, leicht, hell und duftig ist sie geworden, als ob sie ihre Stimmungen den Farben und dem Leben der Schmetterlinge entlehnte, die auch nur das Süße, Flatterhafte, den Blumenduft lieben. Die architektonische Symmetrie der Komposition löst sich auf, so wie unter den Händen Voltaires die steifen Perioden Boileaus in einem sprühenden Feuerwerk von Esprit verpuffen. Alles Fettigen, Schweren, substantiell Öligen wird die Ölmalerei entkleidet, und neue Techniken, wie die Pastellmalerei,

tauchen auf. Nur sie, die bloß mit Farbenstaub wirkte, vermochte den eigentümlichen Duft dieser flüchtigen Blumennaturen zu fassen, mit dem leichten Puder im Haar und den feucht träumerischen, kokett schelmischen Augen.

Doch man weilt nicht immer auf der Insel der Kythere. Nachdem sich in Watteaus Nachfolgern Boucher und Fragonard alle Lebenslust und Leichtlebigkeit, das glänzende, flotte Talent, die fesselnde Liebenswürdigkeit des Rokoko noch einmal gesammelt, zeigen die Werke der Folgenden die Kehrseite der Medaille. Der französische Salon bekommt ein anderes Gesicht. Seine Mauern, seine ganze Architektur werden düster. Wohl spielen noch Liebesgötter an der Decke, aber vereinzelt, wie Geister der Vergangenheit; nackt sind die Pfeiler. Die heiteren tanzenden Paare sind verschwunden. Die Festlichkeit ist aus den großen Räumen gewichen; hie und da noch eine ernst konversierende Gruppe; Herren, die Karten spielen, oder Damen, die philosophische Bücher lesen. Noch die Gesellschaft von früher, aber ohne Vergnügen. Man atmet bereits die Luft von 1789. Die Menschen sind ernst und düster geworden, wie in der Vorahnung des Kommenden, sie sind tugendhaft geworden, als ob sich dadurch das Verhängnis abwenden ließe. Greuze vertritt diese Phase der Kunst, als der lustige Karneval des Rokoko zu Ende war und der Aschermittwoch anbrach mit Diät, Buße und Fasten. Nicht ergötzen, nein belehren, bessern soll die Kunst, Vorbilder schaffen den Guten zur Erhebung, zum warnenden Beispiel den Schlechten. Darum benützt er den dritten Stand als Tugendspiegel, dessen edle Unverdorbenheit er der lasterhaft gewordenen Aristokratie zur Erbauung vorführt, und das Jahrhundert, das in seiner ersten Hälfte leichtlebiger als je eins den Cancan des Lebens

getanzt, wird in seiner zweiten Hälfte tränenselig, begeistert sich für den Lohn des Gerechten, für die Strafe des Frevels, für Ehrbarkeit und die Naivetät der Unschuld. Ja, nach dem prickelnden Sekt des Rokoko war sogar die Lust auf einfaches Schwarzbrot gekommen, und so entwickelt sich aus dem Volk, unter Chardins Händen, eine Malerei frisch und kerngesund wie jenes. Das bürgerliche Jahrhundert beginnt heraufzuziehen. Die Maler wie die Schriftsteller führen den Befreiungskampf, und in Goyas Radierungen wie in Rousseaus Schriften dröhnt schon der dumpfe Lärm der Revolution, die bald ihren Krater in Paris öffnen sollte. Das „après nous le déluge“ der Marquise de Pompadour ward zu entsetzlicher Prophetenwahrheit. In dieser Sündflut von Blut und Schrecken wurden auch die künstlerischen Ideale des 18. Jahrhunderts mit fortgeschwemmt.

Und nun — warum ich diese Dinge erzählte, die Ziele der verschiedenen Kunstepochen in Gegensatz zueinander brachte? Weil sie gerade in ihrer Gegensätzlichkeit eine Wahrheit predigen, die wohl das Alpha und Omega sein sollte für jeden, der ein Kunstwesen betrachtet, eine Wahrheit, die so einfach und selbstverständlich ist, daß man gerade deshalb hundert Jahre brauchte, um sie einzusehen.

Es ist seltsam. Auch die Antike hat ihr Mittelalter, ihr Quattro- und Cinquecento, ihr Barock und Rokoko. Auf den toten Steinstil der Ägineten folgte die jugendliche Sprödigkeit des Myron, die würdevolle Hoheit des Phidias, die weiche Anmut des Praxiteles, das wilde Pathos der Pergamener, die schelmische Grazie der Terrakotten von Tanagra. Aber als am Schlusse des vorigen Jahrhunderts Winckelmann und Lessing die Kunstwissenschaft begrün-

deten, bedeutete für sie der Apoll von Belvedere, der Laokoon und die Gruppe der Niobe den Inhalt der griechischen Kunst. Die Untersuchungen beider großen Männer waren darauf gerichtet, welche von den Kunsterzeugnissen der Vergangenheit als Offenbarungen des einen ewig Schönen zu gelten hätten. Sie lehrten, es gäbe ein absolutes Schöne, das außerhalb des Künstlers schwebe, eine ideale Vollendung, nach der jeder streben muß und die er mehr oder weniger erreicht. Dieses Schöne sei als Maß auf alle Kunstwerke anzuwenden. Je mehr ein Werk sich davon entfernt oder sich ihm nähert, um so häßlicher oder lobenswerter ist es. Und da sie in jenen glatten Werken der im Formalismus verfallenen spätgriechischen Kunst den Gipfel alles Schönen entdeckt hatten, so wurde mit dieser Elle die Kunst aller anderen Völker gemessen. Hier ist das Absolute gefunden, seitdem ist alles gesagt, das Maß steht fest, es handelt sich nur darum, nachzuahmen, jene Marmorwerke, so gut es geht, zu wiederholen. Sie suchten zu beweisen, schon die Künstler der Renaissance seien nur dadurch groß geworden, daß sie die Hellenen nachahmten. Lessing, der in seinem Laokoon allein die Kunstregeln anerkannte, die er dem griechischen Verfallzeitidealismus entlehnen konnte, sprach es geradezu aus: „Was jene Künstler getan, wird mich lehren, was Künstler überhaupt tun sollen." Winckelmann nimmt, als damals die Holbeinsche Madonna nach Dresden kam, keinen Anstand zu sagen: „Wenn Holbein die Werke der Alten hätte betrachten und nachahmen können, würde er vielleicht ebenso groß wie Raffael geworden sein." In den Holländern sah er nur niedrige Unschönheit, Affen der gemeinen Natur, verachtete Rembrandt, da ihm die Gelehrsamkeit fehle. Das Quattrocento wurde wegen seiner „rohen

Eckigkeit“ bespöttelt, das Rokoko als Zeit des tiefsten Verfalls gebrandmarkt.

Die Kunst war ihm nicht der höchste Ausdruck des jeweiligen nationalen Lebens, das notwendige Ergebnis individuellen Charakters, der politischen und sozialen Zustände, sie war ihm nicht eine Sprache, die sich jedes Volk nach seinen Bedürfnissen und seinem innersten Wesen bildet, sondern etwas Abgeleitetes, nach Vorbildern Arbeitendes, worunter den griechsichen der höchste pädagogische Wert beizulegen sei. Nächst diesen könne vielleicht das italienische Cinquecento in Frage kommen, da es im Schwung der Umrisse, im Rhythmus der Linien, im Fluß der reich wallenden Gewandung, im idealen Ausdruck der Köpfe und der wohlgegliederten Komposition am meisten von den Griechen gelernt hätte.

Es erklärt sich leicht, weshalb die Kunstwissenschaft mit dieser Phase begann. Die schmeichelnden, leichten Liebenswürdigkeiten der Form sind für die Malerei dasselbe wie für die Musik die Melodie, der rhythmische Takt. Wie die italienische Oper oder Mozart leichter zu verstehen ist als Beethoven oder Wagner, so erschließen sich Praxiteles und Raffael bequemer als Dürer und Rembrandt. Bis zu der Freude am Formalen, an der wohlgefälligen Linie auch der Sinn für das Charakteristische und Malerische, für Farbe und Helldunkel trat, für all jene diskreteren, zarteren Reize, die die Malerei der anderen Epochen vor dem halbplastischen Cinquecento voraus hat, mußte das Auge noch eine Verfeinerung durchmachen. Und es war daher keine zufällige Laune, sondern innere Entwicklung, wenn die Kunstwissenschaft von der Antike zum Cinquecento überging und erst viel später für Botticelli und Dürer, für Rembrandt und die Japaner zu schwärmen begann.

Heute kann sie sich wohl allseitiger Genußfähigkeit rühmen. Sie weiß, worin die „Schönheit“ bei jedem Kunstwerke liegt: daß es die Luft der heimatlichen Erde ist, die es ausströmt, der lebendige Odem seines Schöpfers, von dem es beseelt ist. Sie hat aus ihren geschichtlichen Beobachtungen gelernt, daß die Verschiedenheit des künstlerischen Genius ihre inneren Gründe hat, Gründe der Geburt, der Zeit, der Welt, in die der Künstler gestellt ist, sucht jeden Stil aus seinen kulturellen Vorbedingungen, aus Zeiten, Sitten und Völkern zu verstehen und verfällt nicht mehr der Versuchung, den Geschmack einer Zeit als Norm für alle Zeiten hinzustellen.

Nur auf das 19. Jahrhundert übertrug man diese Weitherzigkeit ungern, verlangte noch immer vom Künstler, daß er an etwas „erinnere“, und verfehlte, wenn er es nicht tat, nicht, mit dem an der Vergangenheit geschulten Geschmack korrigierend oder züchtigend dreinzufahren. Stümper, die nach dem Rezept der Pyramidenform oder des Responsionsschemas „stilvolle“ Kompositionen in die Welt gesetzt, galten als große Meister. Auch Eklektiker, die den Venezianern ihre Farben raubten, waren noch annehmbar. Alles Neue, noch nicht Dagewesene mußte, da es in keine Rubrik des geschichtlich Überlieferten paßte, notwendig bizarr, unschön, lächerlich sein.

Aber ist nicht, was dem einen recht ist, auch dem andern billig? Was haben jene von den früheren Jahrhunderten geschaffenen Kunstwerke gemeinsam? Doch das eine nur, daß sie allgemein anerkannte, ewig giltige, klassische Schöpfungen sind. Sonst kann es keine größeren Gegensätze geben als zwischen Correggio und Dürer, Jan van Eyk und Michelangelo, Leonardo und Rubens, Holbein

und Velasquez, Rembrandt und Raffael, Claude Lorrain und Ruisdael. Jeder ist eine Persönlichkeit, und schon dieser Begriff schließt die Verschiedenheit von anderen Persönlichkeiten in sich. Unendlich verschieden in den Stoffen, sind sie zugleich verschieden an Formen und Farben, an Auffassung und Durchführung, an Geist und Technik. Selbst unter ihren Schülern fesseln die besonders, die sich innerhalb der Richtung ihres Meisters durch ein gewisses Eigenleben kennzeichnen. Wie seit der Schöpfung der Welt keine zwei Tage, keine zwei Stunden, keine zwei Baumblätter einander gleich waren, so sind die echten Kunstwerke alle voneinander verschieden und müssen es sein, da eben keine Epoche der Geschichte der anderen glich und jeder große Maler als Kind seiner Epoche die Natur mit anderen Augen, den Augen seiner Zeit und seines Volkes, ansah. Jeder, dessen Name auf die Nachwelt überging, stand fest und unverrückt auf dem Boden seiner Zeit. Gleich einem Baume ruhte er mit allen Wurzeln seines Stammes in der heimischen Erde, seine Zweige rauschten in der Luft des Heimatlandes, und die Sonne, die auf seine Blüten fiel und seine Früchte reifte, war die Italiens oder Deutschlands, Spaniens oder der Niederlande in der und der Zeit, nie das schwache Reflexlicht eines Gestirns, das ehedem in einer anderen Zone geleuchtet. Darum scheint die Kunst jeder Periode als der Spiegel und die abgekürzte Chronik ihres Zeitalters. In unverrückbarer Majestät rafft sie die Außenwelt zu sich heran und gibt ihr, als beseligende Macht sich fühlend, ihr eigenes, unendlich erhöhtes Bild zurück. Sie ist der verklärte Ausdruck der Zeit, gibt sich so fromm, so frisch, so fanatisch oder so unnatürlich wie das Zeitalter selbst. Denn das ist auch das Große der Rokokomaler,

daß sie die Unnatur der Zeit mit so unerreichter Natürlichkeit malten.

Sache des Genießenden aber ist nicht, die Obervormundschaft des Zeitgeistes zu spielen, sondern lediglich das Band zu erkennen, das zwischen der Kunst und dem Kulturleben jeder Epoche besteht. Am Tiber wächst kein Rheinwein, an der Mosel kein Burgunder, im Mai blühen keine Rosen, im November keine Schneeglöckchen, der Kirschbaum trägt keine Orangen, der Apfelbaum keine Birnen. Und so wenig die nordische Eiche je so gerade und regelrecht wachsen wird wie die südliche Zypresse, so wenig bringt die Kunst anderes hervor, als ihr der Zeitgeist, der heimische Boden erlaubt, oder wenn sie es tat, sind diese Treibhauspflanzen der Kunst noch weniger duftig als die Treibhausfrüchte der Natur. Im Recht ist alles, was sich als selbständige Kunst der selbständigen Kunstübung früherer Zeiträume an die Seite setzt; wertlos nur das, was auf Wiederbelebung der Vergangenheit ausgeht, da es durch solche Nachahmung das Reich des Schönen nicht um Neues vermehrt. Man stünde noch heute auf dem Niveau der Assyrer, wenn die alten Meister statt vorwärts zu gehen, nur rückwärts geschaut hätten. Ja gerade diejenigen, die in ihrer eigenen Gegenwart, da sie von ihren Zeitgenossen nicht verstanden wurden, fruchtlos zugrunde gingen, erscheinen dem geschichtlichen Blick oft als die führenden Geister, kühne und seltsame Erstlinge eines kommenden Zeitalters, die prophetisch eine Entwicklung vorausnahmen, deren fester Besitz erst späteren Geschlechtern zufiel. Lassen wir diese Anschauungen maßgebend sein, daß die Kunst ein ewig rollendes Rad ist, wandelbar wie die Menschen selbst, dann gibt es keine ewigen Gesetze mehr nach dem

Muster des Laokoon, keine Rubriken mehr, aus denen alles Unpassende hinausgeworfen wird. Der ewige Wechsel, das „alles fließt“ des Heraklit, erscheint als das Notwendige, als das Lebensgesetz, die Bewegung, nicht die Starrheit, als das Heil. Durch jede große Revolution in der Kunst wird eine neue Seite an der Natur hervorgehoben, eine neue Aufgabe gestellt, die in besonderer Weise zu lösen ist. Daran beteiligen sich gleichmäßig die Kräfte aller Länder, so daß zwischen zwei Künstlern derselben Generation und ganz verschiedener Nationalität weit größere Ähnlichkeit besteht als zwischen dem Schüler und seinem eigenen Lehrer. Und ist sie gelöst, folgt erst ein langweiliges Epigonentum, das dann wieder durch eine neue Kunst ersetzt wird. Das ist die Blutzirkulation der Kunstgeschichte. Beachtet man sie, erinnert man sich, daß jeder unsterbliche Künstler einmal modern war, und ewig jung gewiß nur die Kunst sein wird, die überhaupt einmal jung war, dann kann man, wie ich glaube, auch aus der Fülle der Erzeugnisse unserer Zeit mit einiger Sicherheit die herauskennen, die für die Nachwelt voraussichtlich die Kunst des 19. Jahrhunderts bedeuten werden.

NATIONALE KUNST

Friedrich Schaarschmidt, der Bibliothekar der Düsseldorfer Kunstakademie, veröffentlicht bei Bruckmann in München ein lesenswertes Buch „Aus Kunst und Leben", worin er die Ausländerei der deutschen Maler bekämpft und die Notwendigkeit einer „nationalen Kunst" mit schneidigen Worten predigt. „Daß eine solche Kunst schon einmal da war, das haben Dürer und mit ihm zahlreiche andere bewiesen. Daß sie nach Jahrhunderten fast völliger Verkommenheit beim ersten Sonnenstrahl ihr Haupt erhob, das beweisen die Gedanken, die in den Tagen der Freiheitskriege in des Cornelius Seele reifen. Als diese nationale Idee deutscher Einheit durch die Riesenkraft Bismarcks ins Leben getreten war, hätte man glauben sollen, daß nun die alte bedientenhafte Gewohnheit der Bewunderung des Fremden aufhören würde — wie knechtische Schwielen abfallen oder wie Kettenspuren verschwinden. Aber das alteingewurzelte Übel scheint konstitutionell. An Stelle des begeisterten Patriotismus, der in den Jahren der Erniedrigung unsere Künstler zu geistigen Vorkämpfern des deutschen Gedankens machte, ist bei einem nicht kleinen Teil kosmopolitische Charakterlosigkeit getreten, — noch unterstützt und gepriesen von einer unnationalen Presse. Wird das Volk einmal wissen, was es an seiner alten deutschen Kunst besitzt, wird es überhaupt erst wissen, daß es eine

solche Muttersprache in der Kunst gibt, so werden alle unsere Künstler mit Freuden in dieser ihrer ureigenen Sprache singen und sagen, und dann wird jede deutsche Kunst auch national sein."

Sehr schöne, wohlklingende Worte, die nur den Übelstand haben, daß sie Satz für Satz Unsinn enthalten. Hinsichtlich des Cornelius ist das ohne weiteres klar. Denn sein spiritus rector in formalen Dingen war Michelangelo. Und wie wenig berechtigt es wäre, die Gedankentiefe seiner Bilder als spezifisch deutschen Zug zu preisen, zeigt der noch verzwicktere philosophische Tiefsinn des Franzosen Chenavard. Bedauerlich ist auch, daß Schaarschmidt durch seinen nationalen Eifer verführt wird, die Zeit von Dürer bis Cornelius als „Jahrhunderte fast völliger Verkommenheit" zu brandmarken. Denn er wirft damit Elsheimer und Schlüter, Chodowiecki und Graff aus dem deutschen Pantheon hinaus. Und was Dürer anlangt, so ist seine künstlerische Entwicklung die, daß er aus dem Wohlgemuth-Schüler Schüler der Italiener wurde, durch Anschluß an Mantegna und Bellini von dem eckigen Realismus der Spätgotik zu jener Rhythmik, jener sakralen Feierlichkeit gelangte, die wir im „Rosenkranzfest", den „Vier Aposteln" bewundern. Gerade die Reformationszeit ist nicht als Epoche autochthon deutscher Kunstübung zu betrachten. Denn der Traum aller dieser Meister war Italien. Die Nürnberger wie die Augsburger, die Baseler wie die Elsässer schwelgten im Formenschatz der italienischen Renaissance, verleugneten ihre „heimische Art", indem sie nach der stilvollen Größe, der machtvollen Einfachheit des Südens strebten. Also müßte man, um deutsche Kunst zu finden, in die vordürersche Zeit, in das 15. Jahrhundert zurückgehen. Die

alten Kölner, von Stephan Lochner bis zum Meister des Marienlebens, Martin Schongauer in Kolmar, die Nürnberger Pleydenwurff und Wohlgemuth, der Rothenburger Herlin und der alte Holbein von Augsburg hätten als Vertreter des goldenen Zeitalters deutscher Kunst zu gelten. Doch abermals wird unser Nationalbewußtsein beschämt. Denn statt in Italien haben diese Meister in den Niederlanden Erleuchtung gesucht. Jan van Eyck, Roger van der Weyden und Memling gaben ihnen alles, was wir als deutsch bewundern.

Also hat es eine deutsche Malerei überhaupt nie gegeben. Unsere modernen Maler sind Nachahmer des französischen Impressionismus. Die Historienmaler, die ihnen vorausgingen, stammen von den Belgiern Wappers und Gallait, die ihrerseits wieder vom Franzosen Delaroche herkamen. Die „Monumentalperiode deutscher Kunst“ von Cornelius bis Kaulbach vermittelte auf mikrophonischem Wege die Melodien, die im Italien des Cinquecento gespielt wurden. Mengs setzte seine Bilder aus griechischen Statuen zusammen. Das Barock und Rokoko bedeutet die Epoche der Verwelschung, als die deutschen Fürsten das Versailles des Sonnenkönigs kopierten und die deutschen Maler schwerfällig die Bahnen Lebruns und Rigauds gingen. Die Renaissancemeister sprachen italienisch, die einen holprig, die anderen fließend, und die Gotiker imponierten ihren Zeitgenossen durch Kunstgriffe, die sie in niederländischen Ateliers erwarben.

Das Ergebnis ist traurig, tieftraurig — sofern wir nicht einsehen, daß das ganze Unheil nur durch eine unglückliche Phrase verschuldet wird. Denn was ist eigentlich nationaler Stil? Vergleiche ich Raffael mit Rembrandt, so

ist die Sache sehr einfach. Dort Idealismus, hier Naturalismus. Dort der Formenmensch, hier der Lichtpoet. Das Fatale ist nur, daß diese Worte gar nicht die Nationalitätsunterschiede zweier Völker, sondern die Stilunterschiede zweier Jahrhunderte kennzeichnen, und daß der Vergleich sich ganz anders gestaltet, sobald ich für Raffael Caravaggio einsetze.

Betrachten wir die Maler einer einzigen Stadt, eines einzigen Landes. Sofort läßt sich angeben, wodurch Masaccio von Castagno, Botticelli von Fra Bartolommeo sich unterscheidet. Denn in Masaccios Werken lebt der Sakralstil des Mittelalters, in denen Castagnos das Kondottierentum, in Botticellis Bildern das religiöse Fieber der Savonarolazeit, in denen des Frate der Akademismus des Cinquecento.

Ebenso verschieden trotz ihrer Landsmannschaft sind Frans Hals, Gerhard Dou und Adriaen van der Werff: der eine urwüchsig und forsch, der andere spießbürgerlich deftig, der dritte höfisch und parfümiert. Ihre Werke unterscheiden sich so, wie die drei Generationen der Freiheitskämpfer, der behäbigen Geldprotzen und der aristokratischen Gigerl, die damals in Holland sich ablösten. Selbst engste Blutsverwandtschaft schließt stilistische Unterschiede nicht aus. Denn zwischen der weltfrohen Detailmalerei Jan van Eycks und der ernsten Feierlichkeit seines Bruders Hubert, zwischen dem müden Ästhetentum des Piero Pollajuolo und dem kalten Forschergeist seines Bruders Antonio besteht keine Ähnlichkeit. Jan war 14 Jahre jünger als Hubert, Piero Pollajuolo 14 Jahre jünger als Antonio. Und diese Altersdifferenz bedingte einen so großen Stilunterschied, daß Brüder wie Angehörige ganz verschiedener Rassen anmuten.

Anderseits sind gleichalterige Künstler verschiedener Nationalität oft durch die merkwürdigste Familienähnlichkeit verbunden. Wie unterscheidet sich die Weltfreude Jan van Eycks von der Pisanellos, das herbe Pathos Rogers van der Weyden von dem Turas, die melancholische Weichheit Memlings von der Borgognones, das Rokoko Longhis von dem Lancrets, der Klassizismus der Angelika Kaufmann von dem der Vigée-Lebrun? Obwohl kein einziger vom anderen wußte, sind die Werke doch zum Verwechseln ähnlich, weil sich die gleichen Zeitstimmungen darin ausprägen.

Damit ist der springende Punkt berührt.

Wohl kommt in jedem Kunstwerk das Temperament seines Schöpfers zu Wort. Doch Temperament ist nicht an die Landesgrenze gebunden. Angehörige desselben Volksstammes können so verschieden sein wie der bleichsüchtig blasierte van Dyck von dem kraftberstenden fleischfrohen Rubens; Angehörige verschiedener Nationalitäten sich geistig so nahe stehen wie der faustisch ringende Dürer dem grüblerisch tiefsinnigen Leonardo. Künstler, die so verschieden sind, wie Meunier und Khnopff, sind durch die engste Landsmannschaft verbunden, und Segantini ähnelt den Norwegern mehr als seinen italienischen Landsleuten.

Auch Dinge, die in lokalen Voraussetzungen wurzeln, sind nicht ohne weiteres als nationale Eigentümlichkeiten hinzustellen. Die Anlage des Italieners drängte zur großen Freskomalerei, die des Deutschen zum Holzschnitt und Kupferstich. Das ist unrichtig, denn Holbein hat monumentale Aufgaben im selben großzügigen Stil wie seine italienischen Zeitgenossen erledigt. Und wenn Dürer die Eingebungen seines Genius nicht in Wandbildern, sondern

in Kupferstichen niederlegte, so fehlten ihm nur die Wände, nicht die Fähigkeiten. Boecklin und Marées hätten als Monumentalmaler dasselbe wie Puvis de Chavannes geleistet, wenn ihnen ihr Vaterland erlaubt hätte, ihre Kraft zu zeigen.

Und was die Hauptsache ist: alle Verschiedenheiten, die sich aus individueller Anlage oder aus lokalen Verhältnissen ergeben, müssen zurücktreten hinter der großen Gleichheit, die der Zeitgeist seinen Söhnen aufprägt. Wie die deutsche Mode von heute sich nur in kleinen Nuancen von der Pariser oder Londoner unterscheidet, aber nichts, gar nichts mit der Tracht der Lutherzeit gemein hat, so gehört ein künstlerischer Stil nie einem Volke, sondern nur einer Zeit. Jedes neue Zeitalter findet neue Arbeiten vor. Jede neue Generation macht die Entdeckung, daß die vorausgegangene, mit der Lösung bestimmter Fragen beschäftigt, die Lösung anderer, nicht weniger wichtiger versäumte. Darauf wird nun eine Zeitlang alle Kraft verwendet — gleichmäßig in allen durch die gleiche Zivilisationsatmosphäre verbundenen Ländern. Und ist das Thema erschöpft, so findet das darauffolgende Geschlecht ein neues. Alle europäischen Stile seit den Zeiten des Urchristentums waren also international. Gotik und Renaissance, Barock und Rokoko, Klassizismus und Romantik machten ihren Lauf durch die Welt. Man denkt an eine Fuge, wo der Reihe nach die einzelnen Völker ihre Stimme einsetzen; an einen See, in den ein Stein geworfen wird, von dem dann kreisförmig Wogen nach allen Seiten ausgehen.

Wer ist der Vorsänger? Wer wirft den Stein in die Fluten? Immer das Volk, das am frühesten in eine neue Kulturphase eintritt. Das erklärt auch, weshalb Deutsch-

land nie die Führerschaft hatte, sondern fast immer nur die Anregungen aufnahm, die von Italien oder Frankreich, von Holland oder England gegeben wurden. Das 19. Jahrhundert brachte die „intime Landschaftsmalerei", jene nervöse Kunst, in der so zart die Sehnsucht des Großstädters nach der Natur sich ausspricht. Selbstverständlich wurde sie in London, der ersten Großstadt, geboren und kam erst weit später nach Paris, noch später nach Deutschland. Das 19. Jahrhundert brachte das Arbeiterbild. Selbstverständlich tauchte es zuerst in den Ländern auf, wo sich am frühesten die soziale Frage erhob — in Frankreich und England. Hierbei handelt es sich nicht um Nachahmung, lediglich um den Eintritt in den gleichen, durch die gleiche Kulturentwicklung erzeugten Ideenkreis. Und wenn wir in anderen Fällen direkt imitierten, als gelehrige Schüler zu den großen Ausländern aufblickten, so ist auch hierfür die Erklärung nicht in „kosmopolitischer Charakterlosigkeit", sondern in den Leitfäden der deutschen Geschichte zu suchen.

Die Entwicklung der deutschen Kunst war eine große Elegie, ein großer Leidensprozeß. Wir lieben es, die Dürerzeit eine Blüteepoche zu nennen, gedenken stolz der Tage, da nach Wackenroder „Nürnberg die lebendig wimmelnde Schule vaterländischer Kunst war", da „ein überfließender Kunstgeist in seinen Mauern waltete". Aber wir vergessen die Worte, die Dürer von Venedig aus schrieb: „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren. Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer." Wir vergessen die Worte: „Hic frigent artes", die in dem Geleitbrief stehen, den Holbein von Erasmus erhielt. Wir vergessen die ganze Dumpfheit und Gedrücktheit, den ganzen Spießbürgergeist, der den deutschen Künstler umwitterte. Tizian und Cranach, die

sich auf dem Augsburger Reichstag begegnen — das bedeutet Italien und Deutschland, Venedig und Wittenberg, den Malerfürsten, der mit dem König geht, und den „Michael Kramer“, der in einem Nest verkümmert. Das war aber noch die „Blütezeit“. Schon die Wirren, die dem Reformationswerke folgten, entzogen der Kunst den Boden. Und aus einem kunstlosen wurde ein kulturloses Land, als die Greuel des großen Krieges begannen. „Wir sagen diesorts, daß unser Teutschland zwar vorlängst mit seinem fürtrefflichen Albrecht Dürer und dessen Nachfolgern gepranget, aber nachmals durch die leidige Kriegsläufte, gleich wie fast aller andern, also auch dieser Zierden beraubt worden. Und sahe man also, gleich wie die Übung, also auch die Liebe der Kunst bei uns verraten und erloschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen, und ihre Augen wurden vor Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt, daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen, und von welcher nun schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlafen gehen. Also geriet solche in Vergessenheit, und diejenige, so hiervon Beruff macheten, in Armuth und Verachtung. Daher sie das Pallet fallen ließen und anstatt des Pinsels den Spieß oder Bettelstab ergreiffen mußten, auch vornehme Personen sich schämeten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken.“

Diese Worte, die 30 Jahre nach dem Frieden von Münster Joachim von Sandrart im Kuratorialstil des 17. Jahrhunderts schrieb, sollten die Verfechter der Nationalitätsidee nicht vergessen. Es ist so billig, über die „Ausländerei“ der deutschen Fürsten des 18. Jahrhunderts

zu spotten, sie zu tadeln, weil sie Franzosen und Italiener an ihre Höfe beriefen und mit der Leitung der deutschen Akademien betrauten. Als unter Karl dem Großen Deutschland in die Reihe der Kulturvölker trat, mußte Byzanz das junge Land mit Kunst und Künstlern versorgen. Mit oströmischem Glanz ward unsere Unkultur übertüncht. Im 18. Jahrhundert leisteten Frankreich und Italien uns diesen Dienst. Von den Fremden sollten die Einheimischen lernen — von Solimena und Tiepolo, von Canaletto und Pesne. Freilich — dadurch komplizierte sich die Krankheit — der Lehrkursus wurde leichtsinnig abgebrochen. Carstens warf das technische Kapital, das man mühsam angehäuft hatte, wieder verächtlich beiseite. Statt zu malen wollte er dichten, statt zu lernen erfinden. Mit verzeichneten Federzeichnungen, farblos und impotent, beginnt die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Alle unsere Maler, von Carstens bis Cornelius, waren Literaten, für die nicht Farbe und Form, nur der Gedanke, das Anekdotische Wert hatte. Als in den vierziger Jahren die Erkenntnis, der Maler müsse malen können, sich durchrang, waren diese Kenntnisse wieder nur im Ausland, in jenem Frankreich zu holen, das, politisch so wandelbar, doch nie auf künstlerischem Gebiete mit den Traditionen der Vergangenheit brach. Und da nicht abzusehen ist, welchen Einfluß ein Krieg auf das malerische Handwerk haben sollte, so ist nicht ehrenrührig, wenn uns diese „knechtischen Schwielen" bis zum heutigen Tage blieben. Durch Aufnahmefähigkeit dem Fremden gegenüber ist der deutsche Michel zum guten Europäer geworden. Eine Muttersprache in der Kunst hat es nie gegeben. Und national ist jeder, der etwas Eigenes sagt.

WAS DIE MALEREI HEUTE WILL

Das war vor zehn Jahren leicht zu sagen. Da pulste in den Ausstellungen das frische Leben unserer Zeit. Nachdem drei Malergenerationen unter dem Kommando der Alten exerziert, war endlich der Bann der Galerien gebrochen, die Freiheit der Lebenden von den großen Toten erkämpft, ein neuer Stil geschaffen für neue Dinge. Also bedeutete Kunst eine Verherrlichung der schönen Gegenwart. Wenn sich ausnahmsweise metaphysische Bedürfnisse regten, wurden auch solche Stoffe in die Formen des Naturalismus gekleidet.

Heute ist auf die Wirklichkeitsfreude eine Abkehr von der Gegenwart gefolgt. Aus dem Grau des Alltags träumt man in ferne Schönheitswelten sich hinüber. Hellas und das alte Land der Romantik ist wieder die Seelenheimat der Maler. Selbst bei realistischen Stoffen ist die veränderte Marschroute kenntlich. Früher wollte das moderne Zeitgemälde nur schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit sein. Heute nähert es sich dem Sakralbild. Durch Triptychonform, durch ernste monumentale Linien wird biblisch-feierliche Wirkung erstrebt. Die Landschaften waren Abbilder eines Naturausschnittes unter dem Einfluß bestimmten Lichtes. Jetzt haben sie weniger die Absicht, die Welt zu spiegeln, als uns die Welt zu entrücken. In heilige Haine wird man geführt und in lachende Auen,

über denen der Friede erster Schöpfungstage ruht. Inmitten dieser vorweltlichen unentweihten Natur rasten Menschen, die auch nicht der Gegenwart, die keinem Zeitalter angehören, sondern nur Äußerungen, „Gesten“ der Landschaft sind. Das Porträt hatte Momentaufnahme sein wollen, suchte flüchtige — seelische oder körperliche — Bewegungen zu erhaschen. Heute stellt man die Leute in festgemauerter, hieratischer Ruhe dar, sei es, daß jene Profilstellung gewählt wird, die im frühen Quattrocento die Kunst beherrschte, oder die Frontalstellung, die schon den Werken der Byzantiner ihre feierliche Starrheit gab.

Die verschiedensten Erklärungen wurden für die Wandlung gesucht. Erst wurde von Neuidealismus oder Neuromantik gesprochen, und teilweise traf dies das Rechte. Gewisse seelische Bedürfnisse ließ der Impressionismus unbefriedigt. Er dachte mit Courbet, die Phantasie sei Lüge und die sichtbare, greifbare Wirklichkeit die einzige Muse. Den dokumentarischen Stoffen entsprach die dokumentarische Farbe. Der hatte das Tageslicht, der das künstliche Licht, der den Schleier der Dämmerung gemalt. Doch sind Sonne und Mond, Elektrizität und Gas die Gottheiten unserer Zeit? Ist unser Innenleben eine illustrierte Zeitung? Gibt es nicht Formen und Farben, hehrer und leuchtender, als sie der Alltag zeigt? Die Impressionisten beantworteten diese Frage nicht, und darum erfüllten ihre Bilder nicht ganz die Wünsche derer, denen es nicht genügte, das, was das Auge sieht, wahr interpretiert zu sehen, sondern die nach einer anderen, über die Natur hinausgehenden Schönheit lechzten.

Solch eine selbstsichere, von großer Kultur getragene Schönheit liegt in den Werken der alten Meister beschlossen. Der Impressionismus war stolz, deren drückendes Joch be-

seitigt, neue, selbständige Kunst statt toter Wiederholungen erzeugt zu haben. Doch etwas anderes ist es, ob man die Alten kopiert oder als feinsinniger Amateur ihren Blumengarten durchwandert. Scheuklappen können wir uns, um die Vergangenheit nicht zu sehen, nicht anlegen. Tausend Künstlergenerationen waren vor uns da. Durch das Medium der Kunst empfinden wir das Leben. Auf die Selfmademen folgen also die, deren Schaffen weniger ein Schaffen, als ästhetisches Genießen aller Kunst ist. Das wollte das Wort Decadence besagen, das neben der Bezeichnung Neuromantik in Schwung kam.

Doch es erweckt die Meinung, als sei auf den Kräfteverbrauch plötzlich tatlose Ermattung gefolgt. Solches Greisentum ist unserer Epoche fremd. Die hohe Blüte des Kunstgewerbes, der Stand der graphischen Künste, der Aufschwung des Fresko und der Glasmalerei zeigt, wieviel neues, junges Leben emporsprießt, zeigt, mit welch zielbewußter Kraft die Kunst den Aufgaben sich zuwandte, denen die vorangegangene noch nicht nahte. Damals stand im Mittelpunkt das „Bild an sich". Geschmacklose Neuheit oder planlose Nachahmung beherrschte das Kunstgewerbe. Das Bild war zu befreien aus seiner Einzelhaft. Der Raum selber mußte zum Kunstwerk werden. Und dieser Ouverture wird das weitere folgen. Auch von der Bühne, dem Variété, der Mode wird der Maler Besitz nehmen. Nicht mehr neben dem Leben, sondern im Leben selbst wird die Kunst dahergehen.

Die graphischen Künste bieten, was der Impressionismus nicht bot. Denn dieser buchte nur die Äußerlichkeiten des Lebens. An die Seele mit ihren Sehnsuchtsträumen, mit all ihren Angstgefühlen dachte er nicht. Jetzt sucht

die Kunst den Ausdruck zu prägen für die neuen Empfindungen, die ein neues Zeitalter brachte. Und diese Aufgabe fiel stets mehr der Griffelkunst als dem Ölbild zu. Der Impressionismus hatte sie aus ödem Frohndienst befreit, sie selbständig gemacht und fähig, jedem Druck der Künstlerhand zu folgen. Jetzt dankt sie durch den Pionierdienst, den sie leistet. Alle Ausstrahlungen der modernen Seele brechen sich in diesem Prisma am farbigsten. Das Krauseste, Dunkelste nimmt Form an. Die geheimsten Wallungen werden aufgefangen.

Die Tätigkeit für das Fresko und die Glasmalerei rief das Gefühl für die Einheitlichkeit der Künste, für den Begriff des Gesamtkunstwerkes wach. Vorher gingen Architektur und Malerei getrennt ihre Wege. Das 19. Jahrhundert, auf seine stilechte Wiederherstellung alter Bauten so stolz, hatte den Popanz einer Dekorationskunst erzeugt, die ohne Rücksicht auf den Baustil den Stil der Ölmalerei auf Fresko und Glasbild projizierte. Der Gegenwart ward bewußt — in Frankreich und England — daß Formen- und Liniensprache des Gebäudes den Stil der Bilder bestimmt.

Im Pantheon und in gotischen Kirchen wurde diese neue Farben- und Liniensprache geboren, und wenn sie, die feste Mauer verlassend, auch des Staffeleibildes sich bemächtigte, so forderte der Impressionismus selbst einen solchen Rückschlag heraus. Denn in seinem Streben, den Einfluß des Atmosphärischen darzutun, hatte er den Umriß geleugnet. Die „heilige Schönheit der Linien“ war ihm fremd. Selbst für die reine, ruhige Farbe hatte er, mit Lichtproblemen beschäftigt, wenig Sinn. Nach dieser Seite mußte die Gegenbewegung gehen. Linie und farbige Fläche verlangten wieder ihr Recht.

Wurde die Farbe vorher durch die Beleuchtung bestimmt, so ordnet sie jetzt dekorativen Zwecken sich unter. Nicht mehr Wahrheit ist ausschlaggebend, sondern Wohlklang, frei symphonische Gestaltung koloristischer Werte. Und der Musik der Linien wird mit gleicher Begeisterung wie früher den Kapricen des Lichtes gelauscht — der Musik jener Linien, die der Säulenstil, der Stil gotischer Dome enthüllte. Heiligenscheine liebt man, die wie zackige Strahlenkränze das Haupt umgeben, wogendes Frauenhaar und wallende Pferdemähnen, Hutbänder, die in flatterndem Linienspiel das Gesicht umrahmen, Lilien, die lotrecht aus der Landschaft aufwachsen, schlanke Kerzen, steifhalsige Schwäne und schmal aufwachsende gotische Häuser, Felsen, die in scharfen Horizontalen sich hinlagern, Ähren, phantastische Schlinggewächse und das verschnörkelte Geäst der Bäume. Die Gräser auf der Wiese geben zu steil aufsteigenden, die Meereswogen zu gewundenen Linien Anlaß. Die Wolken, früher ätherische Gebilde, werden heraldisch stilisiert. Buchten, Mulden und Talsenkungen durchfurchen in geschwungenen Linien die Erde. Dick wie die Bleiränder gotischer Glasfenster sind die Umrisse der Gestalten. Durch Triptychonform wird die Höhenrichtung, das architektonische Gerüst betont. Sogar die Damenmode folgte dem Stil der Kunst. Denn das Korsett Sylphide, das die Hüften wegschnürt, wäre ohne die Glasbilder des Burne-Jones kaum gekommen. Die ephebenhaften Damen, die das Leben zeigt, und die kerzengeraden dünnen Bäume auf den Fresken Puvis' sind Kinder derselben Geschmacksphase. Liegt nicht Manier darin, einen Stil, der aus architektonischen Bedingungen sich ergab, ohne weiteres auf das Ölbild zu übertragen? Birgt eine Richtung, die so bewußt

wie die gegenwärtige die Natur vergewaltigt, nicht schwere Gefahren? Schon ist die gefühlte Linie zum oft mechanischen Schnörkel, die gefühlte Farbe zur rohen Färbung geworden. Nach der Verkünstelung der Natur wird bald wieder die Naturalisierung der Kunst erfolgen. Doch in solchen Wandlungen liegt das Wesen der Kunstgeschichte. Herr oder Sklave — das ist das ewig wechselnde Verhältnis des Künstlers zur Natur. Und Sache des Historikers ist nicht, sich als Obervormund des Zeitgeistes zu fühlen. Für ihn maßgebend sind nur die Worte Spinozas: „Non ridere, non lugere, neque detestare, sed intelligere.“

DIE DENKMALSEUCHE

In Österreich grassiert sie ja nicht. Ihr Herd ist Preußen. Die Denkmäler sind so verschieden wie die Länder selbst. Spricht man von österreichischer Plastik, so denkt man an den Haydn und den Schubert, den Mozart und Hellmers Standbild der Kaiserin, das so schön, so zum Weinen schön ist. Wird von preußischer gesprochen, so steht die Siegesallee vor uns, überlebensgroße Uniformknöpfe, Marschallstäbe und Stiefel. Nur die Ideen des Monarchismus und Militarismus werden mit den Mitteln der Plastik verkündet. Und dem erleuchteten Beispiel der Capitale folgt die Provinz. In allen Städten, stets in derselben Pose, stehen ordenbesäte Uniformierte — jede Straßenkreuzung, jeden Platz versperrend: Fürsten und Generäle, deren Namen niemand weiß, von denen niemand ahnt, was sie sollen — sofern nicht ihre Aufgabe ist, die paar Kunstfreunde, die es in Deutschland noch gibt, zu Ikonoklasten zu machen. Eine wahre Massensuggestion herrscht. Kaum ist ein Denkmal gesetzt, kaum der Enthüllungsspeech geredet, da sammeln ehrenwerte Männer, denen es um Kunst und Dekoration — besonders ihres Knopfloches — zu tun ist, schon wieder Geld für ein neues. Wie lange wird die Seuche noch wüten? Soll aller Ungeschmack des vergangenen Jahrhunderts in das neue geschleppt werden? Will man nicht einsehen, daß diese ganze

Art Kunstpflege mit Kunst fast gar nichts, desto mehr mit Strebertum und ästhetischer Roheit zu tun hat?

Im Oeuvre der alten Meister spielen Denkmäler bekanntlich eine ganz nebensächliche Rolle. Zuerst denkt man immer an ihre freien Schöpfungen: die Erztüren des Ghiberti, den Georg des Donatello, die Kinderfriese des Robbia, den David des Michelangelo, den Perseus des Benvenuto Cellini. Das waren die Werke, die das Äußere der Gebäude, die Loggien und freien Plätze schmückten. Selbst historische Ereignisse, Siege der Freiheit wurden nicht dadurch verherrlicht, daß man das Ereignis selber in realistischer Treue verewigte, sondern dadurch, daß eine schöne Statue, eine Judith, ein Athlet vor einem öffentlichen Gebäude errichtet wurde. Die eigentlichen Denkmäler waren Ausdruck persönlichen Herrengeistes, also meist Privatschöpfungen derer selbst, die sie feierten. Auch wenn ausnahmsweise die Kommune sie setzen ließ, in dem Bedürfnis, einen Menschen zu ehren, auf dessen Werke, dessen Taten sie stolz war, wurden sie nicht im Freien, sondern im Innenraum, in den Kirchen oder Rathäusern aufgestellt. Man war der Ansicht, daß nur Werke, die entweder praktischen Bedürfnissen dienten, wie die Brunnen, oder solche, die große Zeitideen, allgemein Menschliches aussprachen, wie die Allegorien, Heiligenfiguren und Götterbilder, in die Öffentlichkeit gehörten, dagegen diejenigen, die dem Andenken eines einzelnen gewidmet waren, an den Ort, wo er gewirkt hatte oder begraben war. Diese Empfindung war fein. Denn erstens wurde durch die Umgebung die ruhig-feierliche Stimmung vorbereitet, die der Anblick des Denkmals forderte. Zweitens blieb durch die Verbindung mit der Baukunst die Plastik

vor Ausschreitungen bewahrt. Sie verlor nie das Bewußtsein, eine dekorative, schmückende Kunst zu sein, war gezwungen, bestimmten Beleuchtungsverhältnissen, gegebenen räumlichen Vorbedingungen Rechnung zu tragen. Und diese Verbindung mit der Baukunst ward auch dann gewahrt, wenn — was selten geschah — das Denkmal eines Mannes, der en plein air gewirkt, dessen große Taten im ganzen Volke lebendig waren, mitten im rauschenden Volksgewühl, unter freiem Himmel errichtet wurde. Man stellte es in einen der malerischen Winkel, an denen die alten Städte so reich sind. Als Hintergrund diente, wenn es aus Marmor war, die dunklere, wenn es aus Bronze war, die hellere Wand einer Kirche oder eines ruhigen Palastes. Das kleine Leben, das sich dicht daneben entfaltete, die geringe Entfernung des Betrachters vom Monument ließen es gewaltig und groß erscheinen, ohne daß diese Wirkung durch unkünstlerische Mittel zu erkaufen war — durch jene Steigerung des Maßstabes ins Ungeheuerliche, die stets zu aufgeblasener Hohlheit führt.

Was kann das 19. Jahrhundert diesen Werken der alten Meister zur Seite stellen? Ist nicht an sich schon bedenklich, daß hier von freien Schöpfungen fast gar nicht, nein, immer und immer nur von Denkmälern die Rede ist? Und hat diese Denkmalwut irgend etwas mit der Ruhmessehnsucht der Renaissance, mit dem Kult des Genius gemein? Oder entstammt sie derselben trüben Quelle, der auch die Historienmalerei seligen Angedenkens entfloß?

Es kann nicht oft genug hingewiesen werden auf die welterschütternden Ereignisse, die sich am Schlusse des 18. Jahrhunderts vollzogen. Bis dahin war die Kunst die

natürliche Begleiterin des Lebens. Man umgab sich mit schönen Dingen, weil man ohne sie nicht sein konnte. Auf den Klotz der jungen bürgerlichen Kultur ward dagegen die Kunst nur als loses Ornament geklebt. Man pflegte sie, doch nicht aus ästhetischem Bedürfnis, nur wenn sie außerartistischen Zwecken diente. Nach all den Dingen, die früher die Bildhauer geschaffen hatten — frei erfundenen Statuen, Brunnen, Grabmälern, Gebrauchs- und Schmuckgegenständen fürs Haus — war also keine Nachfrage mehr. Plastik und Denkmalsplastik wurden gleichbedeutend, da nur Denkmäler nicht „frivolem Luxus“, sondern „hohen, großen Gedanken“ dienten.

Die ersten waren wenigstens von einem Hauch der Begeisterung durchzittert. Sie feierten die Ideen der Freiheitskriege. Ihr Pathos war echt. Vieles von dem, was wir heute erstreben, war schon damals die Sehnsucht der Besten. Ein kleines, unscheinbares Denkmal tue es nicht — schrieb Arndt 1814 in seinem Aufruf für das Schlachtendenkmal bei Leipzig — auch nicht ein solches in Leipzig selbst. Es müsse draußen stehen, wo so viel Blut floß; müsse herrlich und groß sein wie ein Koloß, eine Pyramide, ein Dom: ein Erdhügel, Feldsteine darauf gewälzt, ein riesiges eisernes Kreuz darüber, auf diesem eine goldene Kuppel, die weit in die Ferne leuchte. Das Land ringsum müsse für geheiligt erklärt, umwallt und mit Eichen bepflanzt werden, ein Kirchhof für deutsche Männer, auf dem das Vaterland geliebte Helden begrabe.

Doch ach, wie bald war es mit dieser Begeisterung vorbei. Wie bald ging die Vaterlandsliebe in ein Wedeln vor Fürstenthronen, der Heroenkult in ein Breittreten geschichtlichen Lehrstoffes über. Das ist das Verächtliche in

der Kunstpflege der Bourgeoisie. Große, ganz neue Probleme warf das neue Zeitalter auf. Die Welt arbeitete, litt und kämpfte. Unerhörte Umwälzungen auf allen Gebieten des geistigen, industriellen und sozialen Lebens kamen. Die Bourgeoisie wagte es nicht, in ihren Denkmälern von all diesen Großtaten des Jahrhunderts zu künden, von all den Schmerzen und Hoffnungen, die unsere Zeit bewegen. Nein, sie fuhr fort, das „Heil dir im Siegeskranz" mechanisch auch dann noch herunterzuleiern, als gar kein Anlaß zum Enthusiasmus mehr vorlag. Es kam ihr nicht in den Sinn, daß die Plastik anderes vermöge, als die Liebe zum angestammten Fürstenhaus, die Segnungen des Militärdienstes zu besingen. Und aus diesem Arbeiten mit toten Gedanken, die keinen Hund, geschweige einen Bildhauer vom Ofen lockten, ergaben sich alle weiteren Miseren.

Zunächst das Mißverhältnis zwischen dem nichtigen Stoff und der Größe des Denkmals. Die Form der Büste, worauf sich die Renaissancemeister beschränkten, erschien zu ärmlich. Jeder brave General ward in ganzer Figur gegeben — selbst wenn in Wahrheit dadurch nur dem Schneider gehuldigt wurde, der den Waffenrock anfertigte. Und Serenissimus! War schon die Achtung für den Untergebenen so groß, so konnte der Respekt vor dem Landesherrn nur dadurch alleruntertänigst bezeugt werden, daß man sein Standbild überhaupt zu einer Galavorstellung fürstlichen Pompes machte. Es war nicht mehr würdig genug für den Fürsten von Bückeburg, daß er wie Ludwig XIV. überlebensgroß auf überlebensgroßem Hengste dahersprengte. Er mußte erhaben wie ein Gott, hoch, unnahbar über der Erde schweben. Also begann eine Ausbildung des Sockels, wie sie keine frühere Epoche kannte.

Allegorische Damen, die Tugenden verkörpernd, die der Verewigte nach Ansicht seiner Landeskinder hatte, wurden ihm zu Füßen gesetzt — bequem für den armen Künstler insofern, als ein Buch oder eine Keule, ein Lamm, ein Tuch oder ein ähnliches Requisit genügte, die nämliche Dame, die erst „Wissenschaft" spielte, mühelos als die Stärke, die Demut oder Gerechtigkeit aufzuputzen. Oder man folgte den Historienmalern, machte das Standbild zu einem Kompendium der Landesgeschichte, indem man zu Füßen des Hauptheiden in kleinerem Maßstab alle Berühmtheiten seines Zeitalters vereinigte. So kamen Lessing und Kant zu der seltenen Ehre, neben den Militärs unter dem Riesenpferdeschwanz des alten Fritz zu stehen. Aus den Denkmälern ward ein Massenkonglomerat der verschiedensten Statuen. Der Gamaschen- und Schulmeistergeist war unerschöpflich im Erfinden tiefsinniger Huldigungen. Und diese Anhäufung kleinlicher Einzelheiten war auch insofern falsch, als schon der Standort der Monumente eine andere artistische Behandlung gefordert hätte. Wir kommen zu den Dingen, an denen nicht die Bourgeoisie, sondern die Entwicklung des Städtebaues schuld ist.

Beziehungen zu bestimmten Räumen, wie es früher die Grabkapellen oder die Rathäuser waren, hatten die Persönlichkeiten, denen Denkmäler errichtet wurden, nicht. Die Aufstellung der Monumente im Freien ward also zur Regel erhoben. Hier aber fehlten gleichfalls all die traulichen Winkel, in denen ehedem solche Denkmäler standen. Das Axeal- und Sternsystem kam — all das, was Sitte in seinem wundervollen Buche schildert. Weite Strecken leeren Geländes — nicht mehr „Plätze" im alten Sinn — bildeten die Kreuzungspunkte breiter, gerader Straßen. Und

in dieses leere Gelände — wer zuerst auf den Einfall kam, ist noch unerforscht — ganz genau in die Mitte, so wie Zirkel und Richtscheit es angaben, wurden die Monumente gesetzt — in den leeren Raum, in das Nichts, ein meilenweites Nirwana. Was das bedeutet, fühlt jeder, der den Colleoni des Verrocchio mit einem unserer Kaiserdenkmäler vergleicht.

Ist ein Mensch groß? Das kann ich nicht sagen, wenn er allein, auf vierzig Schritte Distanz im Felde steht. Ich sehe es erst, wenn ich mich neben ihn stelle, oder wenn ein anderer noch kleinerer in der Nähe auftaucht! Ist ein Dom groß? Das sagt nicht die „Domfreiheit". Die kleinen angebauten Häuser erzählen es, über deren Dächer er so hoch, so ins Unermeßliche aufragt. Mit den Monumenten ist es dasselbe. Die alten, obwohl klein, wirken riesig, weil die ganze Umgebung ihre Größe steigert. Die neuen, an sich kolossal, wirken doch nur klein, weil die Entfernung vom Betrachter zu groß ist und jedes Vergleichsobjekt zur Bemessung ihrer Größe fehlt. Klein und winzig auch deshalb, weil zu viel kleinliches Zeug den Gesamteindruck zersplittert. Schon die Ägypter wußten, weshalb sie ihre riesigen Sphinxen nicht naturalistisch durchbildeten, sondern als einheitliche architektonische Massen gaben, deren Detailgliederung nicht die Hand des Bildhauers, sondern Licht und Schatten besorgte. Die Modernen in ihrer Freude an geschichtlichem und allerhand anderem Beiwerk verfahren so ungeschickt wie ein Plakatkünstler, der statt auf markig stilisierte, ruhig einfache Linien zu sehen, in Menzelscher Detailmalerei schwelgen wollte. Und das Ergebnis ist, daß das Riesenmonument auf der weiten Fläche nicht anders wirkt als ein Tafelaufsatz auf weißem Tischtuch. Mit

dem Unterschied, daß der Tafelaufsatz künstlerische Durchbildung erlaubt, während es nicht möglich ist, einen zwei Meter langen Stiefel, einen haushohen Interimsrock, einen faustgroßen Uniformknopf, eine fabrikschlothohe Hose oder eine türgroße Nase naturalistisch zu bilden, ohne in die klotzigste widerwärtigste Roheit zu verfallen. Das einzige Glück ist, daß von all diesen Einzelheiten nichts bemerkt wird, da ein Monument, das von freiem Himmel sich abhebt und nicht einmal eine scharfe, klar ausgesprochene Silhouette hat, überhaupt nur als plumpe, ungehobelte, formlose Masse wirkt. Das Unglück aber ist, daß unsere Bildhauer auf Aufgaben gehetzt wurden, die jedes Talent ruinieren, und daß das Volk, in der Meinung, einer guten Sache zu dienen, sein sauer verdientes Geld hergibt für Dinge, von denen es besser wäre, daß sie nicht entstünden. Tolstoi erörterte, ob wir überhaupt das Recht hätten, an Kunst zu denken, bevor ganz andere, weit größere Probleme gelöst seien. Morris gab auf die Frage, wie Kunst in das Leben der Armen zu tragen sei, die melancholische Antwort, der wichtigste Schmuck für solche Wohnungen sei vorläufig eine Seite Speck. Und wir vergeuden Millionen in der Anlage von Werken, die weder unserem Wohlbefinden, noch der Kunst, noch irgendwelcher guten Sache dienen; in Werken, die Hunderttausende kosteten und deren Wert gleich Null ist.

Wo ist die Hilfe? Wie kann Besserung eintreten? Bei der offiziellen Denkmalplastik sind alle Mittel vergeblich. Denn tote Ideen gebären keine lebendigen Werke. Wir können dem Unwesen nur dadurch steuern, daß wir keinen Pfennig mehr hergeben für Dinge, die nur der Ordens- und Titelsucht byzantinischer Streber ihr Dasein

danken. Wir müssen den Mut haben, zu bekennen, daß alle diese Markgrafen und Feldwebel höherer Ordnung uns gänzlich Hekuba, Schall und Rauch sind; müssen jedes Markstück, das wir für Unkunst ausgeben, als Verrat an der wahren Kunst betrachten.

Wo es sich aber wirklich um Denkmäler handelt, die uns vom Herzen kommen; um Männer, von denen wir wünschen, daß ihr Bild für ferne Geschlechter ein heiliges Symbol sei — stolze Erinnerung und ernste Mahnung — da seien wir auch mit dem Herzen dabei. Sorgen wir, daß die Fehler vermieden werden, deren Kenntnis wir so teuer erkauften; daß solche Aufgaben nur ein Künstler löst, ein echter und freier, den weder höfische Rücksicht, noch bureaukratisches Dreinreden hemmt. Leisten wir Verzicht auf banale Porträtwahrheit. Denn auch Verrocchio, als er den Colleoni schuf, gab nicht den Mann, der uns als solcher gänzlich gleichgiltig ist, sondern ein Symbol der Kondottierenzeit, den Ritter schlechthin, der, mögen Tod und Teufel ihn narren, in sieggewohnter eiserner Ruhe hinzieht. Lernen wir von den Alten, daß ein Siegesdenkmal nicht notwendig eine Germania, eine Borussia oder ein sterbender Chinese zu sein braucht, sondern daß es feiner ist, ein schönes Werk dem Andenken an den Sieg zu weihen. Sorgen wir, daß all die Kraft unserer Bildhauer, die bisher von der Denkmalplastik nutzlos aufgesaugt ward, wieder, wie in den alten Epochen, der freien künstlerischen Schöpfung zugute kommt. Erinnern wir uns, daß in der Werkstatt gar manchen Meisters eine Statue, eine Gruppe steht, die eine lauschige Gartenanlage oder die Front eines Hauses besser schmücken könnte als das naturgetreue Bildnis eines Generals, das wir, wenn das Bedürfnis vorliegt, in der

Illustrierten Zeitung besser als in monumentalem Denkmal genießen. Erinnern wir uns namentlich, daß wir, um Geschichtstabellen besorgt, noch ganz vergaßen, das zu verherrlichen, was unsere eigene Zeit uns brachte: ihre großen sozialen Gedanken, ihre rein menschlichen Empfindungen. Werke wie Bartholomés Totenmonument oder Meuniers Denkmal der Arbeit weisen uns den Weg zu neuen, großen und schönen Zielen. Sorgen wir dafür, daß diejenigen, in deren Kopf solch ein lebendiger Gedanke reift, die Mittel erhalten, ihn durchzuführen. Schaffen wir Plätze in unseren Städten, Camposanti der Kunst, in denen das Volk unter Statuen wandelt, geweihte Bezirke, wo der Alltag verstummt, nur das Schöne herrscht, der Geist großer Taten uns umwittert. Der Staatsidee in gutem Sinn ist damit mehr gedient als durch das Einbleuen der Landesgeschichte und durch höfischen Bückling. Denn es ist die Gabe der Kunst, der echten und wahren, daß sie den Menschen beglückt, ihn edel und gut macht.

DARMSTADT

Ich komme von Darmstadt — mit blutendem Herzen. Wie schön die Welt sein könnte, und wie häßlich sie ist; was die Kunst für uns sein könnte, und zu welchem Popanz wir sie machten, kam mir niemals so zum Bewußtsein. Äußerlich ist ja nicht welterschütternd, was in der kleinen Residenz sich vollzieht. Ein junger Fürst hat einige junge Künstler berufen, hat ihnen ein Arbeitshaus gebaut und Plätze für eigene Häuser geschenkt. Diese Dinger gedenken sie einzuweihen und laden die kunstfreundlichen Kreise zu dem Feste ein. Wer kommt, wird Darmstadt wenig verändert finden. Es ist noch immer die Stadt mit den weiten, menschenleeren Straßen und den frostig vornehmen Häusern, die Stadt, wo die kleinen Institutsfräulein, von ihrer Pensionsmama gehütet, im Gänsemarsch nach dem Herrengarten spazieren. Gleichwohl schlummern, wie mir scheint, in diesem Boden die Keime einer neuen Kultur. Wer erfahren will, was die Kunst für uns sein könnte — im stillen Darmstadt wird ihm die Erleuchtung werden.

Alles Schöne, was das 19. Jahrhundert brachte, wuchs nicht aus dem Leben, sondern ward dem Leben ertrotzt, im blutigen Kampf von großen Künstlern dem Banausengeist und dem Bureaukratentum abgerungen. Denn nur als lästiges Erbe hatten wir die Kunstpflege übernommen, machten zum Bildungsmittel, was einst Schmuck des Da-

seins gewesen. Die Werke der alten Meister, vorher Teile einer architektonischen Harmonie, wurden in kunstwissenschaftlichen Findelhäusern zusammengepfercht. In den Kunstverein, in die Ausstellungen ging man, um gemalte Novellen zu lesen oder in Geschichte, Länder- und Völkerkunde unterrichtet zu werden. Akademien unterhielt man — ohne Rücksicht auf Menschenopfer — weil der Beamtenstaat Malbeamte brauchte, und überantwortete die öffentlichen Aufträge diesen Malbeamten, die wieder unter der Kuratel von Oberbeamten, Ministerialräten und Landeskunstkommissionen standen. Die Verlogenheit dieser Kunstpflege zeigte das häusliche Leben. Der Rokokoherr umgab sich mit schönen Dingen, weil sein körperliches und geistiges Wohlbehagen es verlangte. Für das 19. Jahrhundert wurde dieses lebendige Bedürfnis zu einem aufgekleisterten Ornament. Der Archäologieprofessor sprach über die Venus von Milo und trug dazu Papierkragen, klebrigen Philologenschlips und ausgetretene Stiefel. Der Kunsthistoriker schwärmte amtlich für Tizian und hatte über seinem Schreibtisch einen Öldruck nach Grützner. Im Museum verzückter Augenaufschlag, pflichtschuldige, durch das Medium von Druckerschwärze vermittelte Begeisterung; zu Hause Kulturlosigkeit: fettiger Schlafrock und schmutzige Nägel, billiger, in Universalwarenhäusern erstandener Plunder — das war die Signatur der Epoche. Und schließlich hätte es weder eine hellenische noch eine Renaissancekunst gegeben, wenn die Hellenen und die Renaissancemenschen die Bedürfnisse ihres Lebens von Tietz, Wertheim und Gebrüder Barrasch bezogen hätten.

Die Fürsten trugen — sit venia verbo — an diesen Zuständen nicht die kleinste Schuld. Gewiß, Mäzene großen

Stils, wie die Vertreter des Gottesgnadentums, konnten sie nicht mehr sein. Aber es war nicht nötig, daß sie zu Handlangern ihrer Unsterblichkeit die Allerunfähigsten machten, daß sich Werner und Magnussen, Saltzmann und Knackfuß nennt, was einst Velasquez und Rubens, Michelangelo und Tizian hieß. Früher die vornehmsten Pflegestätten der Kunst, arbeiten heute die Höfe an der Verschlechterung des Geschmackes mit, indem sie das Auge der Menge auf Leute lenken, für die der Künstlertitel nur im Sinne des lucus a non lucendo zutrifft.

All das muß man erwägen, um nach seinem Wert zu bemessen, was in dem kleinen Darmstadt geschieht. Dieser Großherzog ist ein Phänomen. Ich kann nicht sagen, was ihn zum Künstler machte, aber in der Stunde, die ich mit ihm sprach, vergaß ich ganz, in einem Schlosse zu sein, glaubte, den Worten eines vornehmen Amateurs zu lauschen, eines Mannes, der mitten in der Ideenbewegung der Gegenwart steht und das Wort Kunstmäzenat hehrer und schöner als alle Mäzene der Vergangenheit auffaßt. Denn was taten die Medici? Was Maximilian und Ludwig XIV.? Sie ließen durch Künstler sich selber verherrlichen. Ernst Ludwig, anspruchsloser und feiner, bedient sich nicht der Kunst, sondern dient ihr. Kein Schloß hat er gebaut, keine Akademie gegründet, sich nicht mit ordenbesäten Nullen, müden, selbstgefälligen Greisen umgeben. Junge, frische Leute rief er zu sich, den Kopf voll Plänen und das Herz voll Hoffnungen; Künstler, die Beweise ihrer Kraft geliefert und denen er die Möglichkeit geben will, sich auszuleben. Keine das Schaffen hemmende Verpflichtung haben sie. Kein am Ministertisch erklügeltes Projekt wird vorgelegt. „Seine Welt zeige der Künstler,

etwas, das vorher nicht war und nie wieder sein wird" — das ist die einzige Forderung. Und keine Märtyrerkrone, nicht Spott und Hohn ist wie anderwärts solchem Schaffen beschieden. Denn was ein Fürst tut, in gutem und schlechtem Sinn, wird von vielen beachtet. Während sonst die, die ihre eigenen Wege gehen, ihr Künstlertum mit Not und Verkennung büßen, stehen die Darmstädter, wie die Großen von einst, mit sich und der Welt im Einklang, da dem Beispiel eines Fürsten auch die Menge folgt.

Aus den Werken, die sie geschaffen haben, strömt dieses Frohgefühl, etwas von Huttens „Es ist eine Lust zu leben". In dem wunderbaren Park an der Mathildenhöhe zieht das Villenviertel sich hin. Das gemeinsame Arbeitshaus bildet den Mittelpunkt. Rings liegen die Häuser von Olbrich und Christiansen, von Behrens, Habich, Bürck und den anderen, die der Großherzog nach Darmstadt berief. Ein Restaurant, ein Hotel, ein Blumenkiosk und ein Festspielhaus gliedern an die Künstlerkolonie sich an. Noch ist alles im Werden. Es wird gesägt und gegraben, gehackt und genagelt. Maurer und Zimmerleute, Steinmetze und Gärtner sind in rühriger Arbeit. Und unter ihnen steht, sein kleines Stöckchen mit dem silbernen Handgriff schwingend, so wie Hermann Bahr ihn geschildert hat, Meister Olbrich, Befehle erteilend mit der ruhigen Sicherheit des Feldherrn.

Am 1. Mai 1901 soll alles vollendet sein. Kunst und Natur werden sich zu einem Ganzen verbinden, das seinesgleichen nicht auf Erden hat. Durch ein blumengeschmücktes Portal wird man schreiten. Ein Orangen- und Platanenhain wird sich auftun. Von der Mathildenhöhe wird man hinausblicken ins grüne Land, weit bis auf den Rhein und auf

die blauen Höhen des Odenwalds. In magischem Lichtglanz wird alles gebadet sein, wenn man abends aus dem Festspielhaus, großer Eindrücke voll, in das herrliche Stück Welt hinaustritt. Doch so schön das ist, so sehr es zu genießendem Träumen ladet — im Vordergrund steht ein sehr ernster Gedanke. Die Ausstellung formuliert ein neues Prinzip. Das große Sehnen unseres Zeitalters nach ästhetischer Kultur findet erstmals seinen klassischen Ausdruck.

Noch sind unsere Ausstellungen Barbarei. Man braucht nicht an die zu denken, die lediglich bilderbepflasterte Wände in öder Langweile darbieten. Selbst wenn — wie in der Wiener Sezession oder bei Keller und Reiner — dekorative Wirkung erstrebt wird, bleibt ein Rest des Bazarhaften, Hergerichteten, Ephemeren übrig. Ausstellungen, die uns lehrten, unser Alltagsleben mit Kunst zu umweben, haben wir noch nirgends gehabt. Auch die Schauspielkunst befindet sich in einer Phase stillosen Überganges. Die Stücke, die aufgeführt werden, reden zum Teil die Sprache der neuen Kunst. Aber die szenische Ausstattung hält sich im Geschmack der Meininger, und die Schauspieler, durch die Umgebung beeinflußt, spielen d'Annunzio und Hofmannsthal im Stil von Piloty und Makart. Von unserer Vortragskunst gilt das gleiche. Wir wollen nicht mehr „Talare reden", nicht tote Wissensfragmente, breite Bildungsbettelsuppe verzapfen. Wir wollen als Menschen zu Menschen sprechen, schlicht über das, was unsere Zeit bewegt. Doch im Saale steht ein Katheder. Man besteigt es, zieht ein Manuskript aus der Tasche, und statt zu belebenden Gedanken, kommt es zu einem akademischen Vortrag.

Nach allen diesen Seiten kann die Darmstädter Ausstellung umgestaltend und wegweisend wirken. Das Festspielhaus in seinem neuen Stil kann unseren Schauspielern den Stil der Gebärde und der Rede geben, den wir als nötig empfinden und der in der unpassenden szenischen Umgebung sich noch nicht rein hervorwagt. Die „Konferenzen" können dazu beitragen, unsere verknöcherte Vortragskunst aus den Bahnen schulmeisterlich würdevollen Salbaderns in die lebenspendender Natürlichkeit überzuleiten. Und namentlich, es kann von Darmstadt die Anregung zu einer neuen Interieurkunst ausgehen — nein, zu einer neuen Auffassung unseres Lebens.

Wir alle wissen ja, wo uns der Schuh drückt. Mit Grausen gedenken wir der Jahre, als die neugeadelten Kommerzienräte sich unechte Ahnengalerien anlegten und ihren Embonpoint auf den Sesseln wiegten, auf denen einst Marquisen gesessen hatten. Damals wurde das Bürgerhaus zur hündischen Karikatur des Palastes. Damals kam in unsere Zimmer jene protzige Talmikunst, die in unechtem Material und blödem Unverstand parodierte, was einst in den Schlössern echt, vornehm und schön war. Aus diesem Stadium lächerlichen Mummenschanzes sind wir heute heraus. Wir haben eingesehen, daß der Mensch höher steht als der Affe, daß nur das Echte schön ist und jede Zeit, selbst die ärmste, echte Schönheit erzeugen kann, wenn sie nur wagt, das Einfache, Schlichte höher als schwindelhafte Surrogate zu schätzen. Doch mit dem Kunstgewerbe hielt die Architektur nicht Schritt. Noch bewohnen wir Häuser, die hinter ruhmrednerischer Fassade freudlose, unbequeme Zimmer bergen, Zimmer, die, Gott sei's geklagt, nicht einmal kahl sind, sondern deren Öfen und Fensterstöcke,

Plafonds und Türen in ihrer aufgedonnerten Nichtigkeit jede harmonische Ausgestaltung des Raumes verhindern.

Hier setzen die Bestrebungen der Darmstädter ein. Es war sehr fein vom Großherzog, daß er seinen Künstlern keine Häuser, sondern nichts als Gelände gab, daß er sie hinstellte vor einen leeren Raum und ihnen sagte: Hic Rhodus, hic salta. Vor wenigen Jahren noch wäre das ein Danaergeschenk gewesen. Da standen die Maler als Historienmaler, Genremaler oder Landschafter im Adreßbuch verzeichnet. Um Hausbesitzer zu werden, hatten sie einen Architekten und ein Heer von Handwerkern nötig. Heute ist wahr geworden, was Cornelius sagte: „Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach.“ Etwas von der Universalität der Renaissancemeister ist wieder in unsere Künstler gekommen. Jeder ist fähig, sich ein Haus zu erbauen und einzurichten, an dem jedes Stück — vom Gartenzaun bis zum Aschenbecher, vom Balkon bis zum Bett, von der Mansarde bis zum Petschaft, vom Dach bis zum Buchdeckel — ein Werk seiner eigenen Hand ist.

Nun, zu einem solchen Heim zu gelangen, das mit seinem Besitzer so organisch verwachsen ist, wie das Gehäuse mit der Schnecke, bleibt für uns andere ein schöner Traum. Aber lernen und Nutzen ziehen können wir trotzdem. Man beachte, mit welcher Feinfühligkeit Architektur und Natur zueinander gestimmt sind, beachte die ganz neue Sprache dieser Linien, die keinem willkürlichen mathematischen Schema folgen, sondern durch den Charakter der Innenräume bestimmt werden, und sehe namentlich, welch ungeahnte Schönheit diese neue Architektur, die nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen baut, den Innenräumen selber verleiht. Hier ist Wohlklang

der Verhältnisse. Formen und Farben musizieren. Jedes Ding, schön im einzelnen, ist doch zugleich Teil einer großen, einheitlichen Harmonie. In solchen Räumen, scheint mir, kann man nicht unglücklich und roh, nur froh, edel und gut sein. Man fühlt den verklärenden Adel, den echte Kunst über das Leben breitet. Fühlt auch, wie wenig wir bisher von allem Komfort des Lebens wußten. Teils hängt das damit zusammen, daß wir als gebildete Barbaren überhaupt keine ästhetischen Anforderungen stellten, lediglich auf die Nahrung unseres Gehirnes bedacht, alle übrigen Sinne verkümmern ließen. Teils damit, daß der kleine Handwerker die Bedürfnisse des Vornehmen nicht kannte, der seinerseits nicht geschult war, ihm die richtigen Anweisungen zu geben. Schließlich damit, daß fabrikmäßige Massenproduktion jedes Eingehen auf das Einzelne verhinderte. Jetzt setzt der Künstler ein, und mit einem Schlag kommen ganz neue Bedürfnisse zum Bewußtsein; mit einem Schlag empfinden wir Freude an Dingen, die uns früher gleichgiltig waren, weil nicht mehr das tote Fabrikprodukt, sondern die künstlerische Schöpfung zu uns spricht.

Was die Häuser an Raffinements, an Bequemlichkeit, an Komfort enthalten, läßt sich in Kürze nicht schildern. Selbst der Verwöhnteste dürfte auf Dinge stoßen, um die er diese jungen Leute beneidet. Allein in dem Arbeitshaus sind neben den Werkstätten Baderäume, Spiel- und Festsäle vorhanden. Ganz wie in den griechischen Thermen. Das zeigt, daß auch bei diesen Dingen der Großherzog von einem ernsten, schönen Gedanken ausgeht. Er will den kulturlosen Nützlichkeitsmenschen, den bedürfnislosen Schulmeistertypus ausrotten, will einem Geschlecht,

das an Hypertrophie des Gehirns gelitten, ein anderes folgen lassen, das wie in den Zeiten Griechenlands und den Tagen Leonardos in der harmonischen Ausbildung aller Fähigkeiten des Geistes, der Sinne und des Körpers das Ideal des Menschen erblickt.

Wer an diesen theoretischen Anregungen nicht genug hat, kann auch kaufen. Denn die Kolonie stellt nicht nur die Dinge aus, die sie für sich selber geschaffen hat, nicht nur eine Auswahl vornehmer Bilder und feiner Plastiken, die dem architektonischen Ensemble sich einfügen. Sie zeigt auch, was die Darmstädter Handwerker unter der künstlerischen Schulung lernten, erbringt den Beweis, daß sie schon kräftige Wurzeln in das Darmstädter Erdreich senkte, auf alle Gebiete des Schaffens, alle Zweige der Industrie befruchtend und anregend einwirkte. Bettdecken und Schmucksachen, Tischzeug und Vasen, Gläser und Petschafte, Stühle und Schränke, Teller und Töpfe, und was ein jeder nur zu träumen liebt, alles geadelt durch die Kunst, schön in Form und in Farbe, erhält man zu Preisen, wie nur Künstler sie stellen können, die, der materiellen Sorgen enthoben, nicht gezwungen sind, um das goldene Kalb zu tanzen. Und so rufe ich euch zu: Pilgert nach Darmstadt. Feiert das Fest mit, das die Maienkönigin rüstet. Huldigt einem Fürsten, der — als einziger heute — Schillers Traum von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes träumt. Wollt ihr erfahren, was die Kunst uns sein kann — im stillen Darmstadt wird euch die Erleuchtung.

DER ZUSAMMENHANG VON KULTUR UND KUNST IM 19. JAHRHUNDERT

Es ist nicht leicht, das Thema auf engem Raume zu erschöpfen. Denn niemals wohl war eine Kulturentwicklung so kompliziert wie in unserem Jahrhundert. Nie ist die Kunst so zielbewußt allen Entwicklungsphasen der Kultur gefolgt.

Mit der Reaktion gegen das Rokoko muß begonnen werden. Man strebte damals aus der Überfeinerung heraus zur Einfachheit, aus der Unnatur zur Natur zurück. Rousseau mit seinem Emile und der neuen Heloise hatte auf literarischem Gebiet das Signal gegeben. Der Mensch ist von Natur aus gut. Er war edel, pflichtbewußt, moralisch, entsagungsvoll, als er aus den Händen des Schöpfers hervorging. Erst die Zivilisation hat ihn verdorben. Folglich sind die oberen Zehntausend die Korrumpiertesten, Tugenden nur in den niederen, von der Kultur unberührten Schichten zu finden. Vom Manne aus dem Volke muß man lernen, wie man einfach, anspruchslos, tugendhaft werden kann. Greuze vertritt in der französischen Kunst diese Phase, als nach dem lustigen Karneval des Rokoko der Aschermittwoch anbrach. Ein Jünger Rousseaus, benützte er den „dritten Stand“ als Tugendspiegel, dessen edle Eigenschaften er der lasterhaften Aristokratie zur Erbauung vorführte.

Dann trat das Bürgertum selbst als Macht in die Kulturentwicklung ein. Nachdem vorher der König die

einzige alles beleuchtende Sonne gewesen, dann die höfischen Kreise ihr Leben zum Fest gestaltet, wird eine weitere Stufe erklommen. Das Bürgertum wird ein Faktor des Geisteslebens. England, das modernste aller Länder, das seine Revolution schon im 17. Jahrhundert gehabt, schritt auf dem Wege voran. Hier begann die Literatur zuerst aus den Hof- und Adelskreisen in die bürgerlichen Sphären überzugehen. In Deutschland folgte Lessing, der durch seine Minna das bürgerliche Trauerspiel begründete. Den gleichen Schritt tat die Kunst mit Chardin und Chodowiecki, die das Familienleben in so schlichter Einfachheit schilderten.

Auch die Menschen, die man auf Bildnissen sieht, sind Söhne einer neuen Zeit. Solange der Schatten Ludwigs XIV. in Europa umging, war bis in die Familie ein höfisch-aristokratischer Zug gedrungen. Der biedere Bürger ließ nicht als solcher, sondern als Fürsten sich malen: in großer Gala, feierlich, als erteile er Audienz. Seine Frau in Seide, Gold und Spitzen, einen Fürstenmantel lose um die Hüften drapiert. An die Stelle dieser pomphaft repräsentierenden Bildnisse treten jetzt einfache Konterfeis des Menschen im Werktagskleid. Auf die freundlich-heiteren Minister, die galanten Erzbischöfe und anmutigen Marquis der Rokokomaler folgen Menschen mit ausdrucksvollen, denkenden Köpfen, harte, in der Schule des Lebens gefestete Charaktere, Männer von knorrigem plebejischen Stolz. Reynolds und Gainsborough in England, Anton Graff bei uns haben die hauptsächlichsten Dokumente dieser Epoche geschaffen.

Selbst das Verhältnis zur Natur wurde ein anderes. Die vorausgegangene Zeit war die der Parkanlagen. Die

Menschen bewegten sich inmitten der steifen Alleen und Rondels ebenso feierlich und würdevoll wie in den Prunksälen des Schlosses. Jetzt, nachdem Rousseau ausgesprochen, daß alles gut sei, wie es aus dem Schoße der Natur hervorgegangen, entsteht neben Versailles Klein-Trianon mit seinem Weiher, seinem Bach und seiner Meierei, wo Marie Antoinette in seidenem Schäfergewand ihre Kühe melkt. Auch die Künstler folgten. In England wurde Gainsborough der Schöpfer des paysage intime. In der Schweiz hat Gessner als Dichter und Radierer alles Lauschige, Idyllisch-Trauliche verherrlicht. Doch die volle Emanzipation des dritten Standes konnte nicht ohne Kampf sich vollziehen. Nicht in friedlicher Stille, unter Blitz und Donner ward die neue Zeit geboren. In den Literaturwerken verfolgt man, wie revolutionäre Fortschrittsgedanken immer lauter, immer ungestümer hervorbrechen. Alle Schriftsteller kämpfen gegen Vorurteil und Zopf. 1774 erscheint Goethes Werther, eine sentimentale Liebesgeschichte, doch zugleich das Manifest eines jungen Titanen, dessen Freiheitsdrang alle Scheidewände der Gesellschaft sprengt. Bald darauf betritt Schiller den Schauplatz mit jenen Erstlingswerken, die eine Kriegserklärung gegen alles Bestehende waren. Sie haben ihr Seitenstück in einem Spanier, Francisco Goya, der als Radierer sich mit rasender Wut auf die Könige, die Priester, die Magnaten stürzt, in schrillen Trompetenstößen das Signal zur Errichtung der Guillotinen gibt.

1789 war der Würfel gefallen, Frankreich hatte sich von seinen Königen befreit, die römische Republik sich zum Vorbild erkoren. Man lebte in einer Atmosphäre des Altertums, zitierte Livius und Tacitus auf der Kanzel, gab den

Kindern griechische und römische Namen. In roter qhrygischer Mütze, ohne Beinkleider gingen die Jakobiner einher. Frauen und Mädchen banden sich Sandalen an die Füße, schüttelten den Puder aus dem Haar und schürzten es in griechischen Knoten. Selbst das Gerät der Alten kam wieder zu Ehren. Auf die heitere Fröhlichkeit des Rokoko folgte ein spartanisch nüchterner Stil mit kerzengeraden unerbittlichen Linien. Jacques Louis David paßte auch die Malerei dem Heroismus des Tages an, gab ihr die martialische Attitude des Patriotismus, wurde der Herold jener Zeit, die Plutarch las und aus Paris ein modernes Sparta machte.

Daß Deutschland, obwohl es keine Revolution erlebte, künstlerisch denselben Weg beschritt, hatte andere, mehr wissenschaftliche Gründe. Die Entdeckung von Herculanum und Pompeji beschäftigte die Geister. Winckelmann schrieb 1764 seine „Geschichte der Kunst des Altertums“. Seine ganze Schriftstellertätigkeit war ein Hymnus auf die wiedergefundene, wiedereroberte Antike. Aus dem Lessing der Minna wurde der Verfasser des Laokoon, aus dem Goethe des Werther und Götz der Dichter der Iphigenie, aus dem Schiller der Räuber der Sänger der Götter Griechenlands. Infolge dieser antiquarischen Strömung lenkte auch die Kunst in eine ähnliche Richtung ein, wie ihr in Frankreich die Revolution gegeben. Anton Raffael Mengs setzte seine Bilder aus griechischen Statuen zusammen. Angelica Kaufmann kostümierte sich als antike Vestalin. Carstens und, auf ihn folgend, Genelli dachten den klassischen Gedanken zu Ende. Da ihre Vorbilder weiße Marmorstatuen waren, so meinten sie, nur im Farblosen bestehe die reine Schönheit, und setzten Federzeichnungen an die Stelle der Malerei.

Alle Kunstfächer, die den Griechen noch nicht bekannt gewesen, wurden streng gemieden. Wie die Schilderung des zeitgenössischen Lebens ausgeschlossen war, da sie nach der Anschauung des Klassizismus gleichbedeutend mit Häßlichkeit gewesen wäre, so durften Landschaften nicht mehr gemalt werden. Das einzige Gebiet, auf dem die Malerei in Frankreich und Deutschland sich bewegte, war das der antiken Geschichte und Dichtung. Erst allmählich fanden sich Gesichtspunkte, unter denen es möglich war, das Stoffgebiet wieder zu erweitern.

Die napoleonischen Kriege hatten Europa in ein großes Heerlager verwandelt, und indem man den Soldaten zum Krieger, den Krieger zum Heros emporschraubte, schuf man dem Schlachtenbild in der Malerei großen Stiles Eingang. Zugleich begannen andere, Leopold Robert besonders, in Italien Bauern und Briganten zu malen. Denn diese Italiener waren ja die Nachkommen der Modelle, die einst die alten Bildhauer benützten. Ein Abglanz der Schönheit antiker Statuen verklärte sie. Von einem ähnlichen Gedanken gingen die Landschafter aus. Andere Länder als Italien und Griechenland durften sie nicht malen. Aber wenn die Landschaft als Trägerin klassischer Architekturwerke oder als Wohnort von Göttern und Heroen die Gedanken auf die Antike lenkte, waren ihre Werke berechtigt. Koch, Preller und Rottmann entdeckten ihren Beruf.

Als sie ihre letzten Werke schufen, war es sonst schon mit dem Klassizismus zu Ende. Infolge der Freiheitskriege hatte Deutschland sich auch künstlerisch von Frankreich getrennt. Der „Frivolität“ der Franzosen stellte man die germanische Sittlichkeit, der Freidenkerei der Franzosen das germanische Christentum entgegen.

Die Nazarener Overbeck und Cornelius, Schnorr und Führich suchten an der Hand der alten Italiener eine „neudeutsche religiös-patriotische Kunst“ zu begründen. Als die Kunde von der Schlacht bei Waterloo sie in ihren römischen Klosterzellen erreichte, meinten sie begeisterungsvoll, nun werde für die deutsche Kunst ein hoher Aufschwung beginnen, alle Mauerflächen Deutschlands könne man mit Fresken bemalen.

Doch nicht lange dauerte es, da war die Begeisterung vorübergerauscht. Die Verhältnisse lagen in Deutschland wieder ebenso wie in Frankreich.

In Frankreich hatten die Umwälzungen der Revolution zu nichts geführt. Der Kampf um die Menschenrechte war in brutale Weltdespotie umgeschlagen. Darauf war die schmachvolle Regierungszeit Karls X. gefolgt, das Zeitalter der klerikalen Reaktion. Klöster wurden wieder errichtet, Gesetze von mittelalterlicher Strenge gegeben, die Lehre vom Gottesgnadentum neu verkündet.

Deutschland hatte auf den Blutgefilden der napoleonischen Kriege von einem großen geeinten Vaterland geträumt. Was blasen die Trompeten, Husaren heraus, schmetterte es durch die Lüfte. Das Lied vom Gott, der Eisen wachsen ließ, stieg in brausenden Akkorden zum Himmel. Bald darauf waren dieselben Löwen, die bei Leipzig den Korsen geschlagen, wieder die gutmütigen Leute, die in ihrem Duodez-Städtchen ihr Bier tranken. Unmittelbar nach den Freiheitskriegen kamen die Tage finsterster Reaktion, wo die Regierungen in allen patriotischen Wallungen demagogische Umtriebe witterten und die Gefängnisse sich mit der geistigen Elite Alldeutschlands, den „Mitgliedern verbrecherischer Geheimbunde“, füllten.

Das zeitigte in Frankreich wie in Deutschland die Romantik. Man wollte die farblos graue Gegenwart vergessen und floh deshalb in die Vergangenheit zurück, in jene große, ruhmvolle, nationale Vergangenheit, der gegenüber die Gegenwart so klein und ruhmlos erschien.

Bei uns verwandelte sich die Vaterlandsbegeisterung der Freiheitssänger in die Schwärmerei für das mittelalterliche Deutschland. Jene stolze Vorzeit, die das Ideal besessen hatte, das die Gegenwart nicht hatte erreichen können, ward zum Gegenstand bewundernder Verehrung. Die Geschichte der alten Kaiserzeiten stieg in märchenhaftem Glanze neu auf. Die Poesie ergriff den Wanderstab, ritt mit wunderschönen Ritterfräulein auf weißem Zelter durch Wald und Flur, wo verzauberte Naturgeister, Elfen, Feen und Kobolde ihr begegneten. Tieck, Clemens Brentano und Uhland vertreten literarisch die Phase. Auf künstlerischem Gebiet gehen die alten Düsseldorfer parallel, dann Rethel, der an der Hand Dürers seinen herb-kräftigen Stil formte, Steinle, der die altdeutschen Märchen so feinfühlig illustrierte, und einer namentlich, der Romantiker par excellence, unser lieber Schwind, der das romantische Kunstideal in der Malerei ebenso zart wie Weber in der Musik verkörpert.

Die Landschaftsmaler folgten, indem sie ein Phantasiebild des mittelalterlichen Deutschland an die Stelle der klassisch-heroischen italienischen Landschaften setzten. Zwischen gotischen Burgen, Ruinen und Klosterhöfen sieht man einsame Wanderer, betende Pilger, verirrte Ritter, tote Landsknechte. Der Name Karl Friedrich Lessing taucht in der Erinnerung auf.

Einen wesentlich anderen Verlauf nahm die Romantik in Frankreich. Trägt sie in Deutschland — von Schwind

und Rethel abgesehen — einen mehr sentimentalen Charakter, so wurde sie in Frankreich überschäumend pathetisch. Bei uns duckte man sich, in Frankreich bäumte man sich auf. Es begann dort etwas, wie wir es in der Sturm- und Drangzeit, in den Tagen des jungen Schiller und jungen Goethe erlebten. Georges Sand, die Titanin der Romantik, schreibt ihre Romane von weltumstürzenden Tendenzen. Prosper Merimée verherrlicht die gewalttätigsten, verwegensten historischen Charaktere. Victor Hugo bringt seine leidenschaftschnaubenden, buntbewegten Dramen. Dem entspricht eine Malerei, die, glühend und sprühend in der Farbe, gleichfalls das Evangelium der Leidenschaft kündet. Ja, da der Romantiker immer das verehrt, was er selbst nicht hat, findet eine seltsame Rollenvertauschung statt. Während die deutschen Romantiker sich an romanischem Katholizismus und romantischen Kirchenbildern begeisterten, schwärmte man in Frankreich für deutsch-englischen Geist, fand bei Shakespeare und Goethe jene ungebundene Genialität und sprühende Leidenschaft, die man an Racine vermißte. Delacroix namentlich durcheilt als stolzer Schnitter das weite Feld der Imagination, malt die Leidenschaft, wo er sie findet, in Gestalt wilder Tiere, des stürmischen Meeres oder kämpfenden Kriegers, sucht sie unter jedem Himmelsstrich, in der Natur nicht weniger als in der Dichtung und Bibel.

Noch ein anderes Reich, das bunte, barbarische Morgenland erschloß sich. Schon Napoleons ägyptischer Feldzug hatte der Kunst einen Ausblick in das ferne Wunderreich eröffnet. Jetzt wies die Eroberung Algiers abermals in den Orient den Weg. Zahlreiche Maler waren bei der Armee. Wie ein Märchen aus Tausendundeiner Nacht

wirkte auf sie der Anblick all dieser Moscheen und Minarets, all dieser Menschen in ihrer prächtigen bunten Tracht, dieser schwarzen Sklaven und kostbar gesattelten arabischen Pferde. Wie romantisch war solche Fahrt. Man stieg in ein Dampfschiff mit allem modernen Komfort, um den Fuß niederzusetzen auf einem Erdreich, wo es das Wort Fortschritt nicht mehr gab, in einem Lande, dessen Bewohner wie festgenagelt noch in denselben Gewändern in der Sonne saßen, die ihre Vorfahren vor tausend Jahren getragen. Hier fanden die Romantiker nicht nur eine farbenprangende Natur, auch einen Menschenschlag von der Schönheit, die nach der Lehre der Klassizisten nur der italienische Bauer noch besaß. Damit war ein weiteres Stück Leben gewonnen.

Nach diesen beiden Seiten — Erweiterung des geschichtlichen und des geographischen Horizonts — ging in den nächsten Jahren die Entwicklung.

Jene älteren Romantiker waren enthusiastische Poeten. Ihre Vorliebe für das Mittelalter galt nicht nur dessen politischer Größe, auch seinem ästhetischen Reiz, dem Dämmerlicht seiner malerischen Kirchen, dem ahnungsvollen Klang seiner Glocken, dem zarten Duft seiner Legenden. Jetzt ist die romantische Begierde gestillt. Man klagt nicht mehr und bäumt sich nicht auf. Aber man erlebt keine Geschichte. Darum wird Geschichte geschrieben. Auf die romantischen Dichter folgen die Historiker. Die wissenschaftliche Geschichtschreibung tritt als Macht in die Literatur ein. In Frankreich beginnen Guizot und Thierry, Mignet und Thiers ihre Tätigkeit. In Deutschland schreibt Schlosser seine Weltgeschichte, Ranke über das Papsttum und den französischen Hof, über Cromwell und die Reformation. Luden,

Giesebrecht, Dahlmann, Gervinus folgen nach. Auch die Malerei sieht ihre vornehmste Aufgabe darin, die Weltgeschichte zu illustrieren. In Frankreich beginnt Delaroche. In Deutschland lenkte Kaulbach zuerst in diese Bahnen ein, indem er an die Stelle der cornelianischen Gedankenmalerei das weltgeschichtliche Epochebild setzte. Für die Richtung typisch wurde Piloty, und mehr der Gegenwart näherte sich Menzel, indem er als Spezialität das Zeitalter Friedrichs des Großen erkor.

Der Erweiterung des geographischen Horizonts kam ein anderes Kulturereignis, die Erfindung der Dampfmaschine, zustatten. Denn als Lessing und die älteren Romantiker ihre Landschaften malten, rasselte die Postkutsche von Dorf zu Dorf. Jetzt tönte der Pfiff der Lokomotive schrill wie das erste Signal einer neuen Zeit durch Europa. Dieser erleichterte Verkehrsbetrieb brachte eine nie dagewesene Wanderlust mit sich. Literarisch zeigte sich der Umschwung darin, daß als neue Gattung der Reiseroman entstand. Hackländer warf seine Reiseskizzen auf den Markt. Theodor Mügge machte Skandinavien zum Schauplatz seiner Erzählungen. Friedrich Gerstäckers, Balduin Möllhausens und Otto Ruppius' amerikanische Skizzen wurden mit nicht ermattender Spannung gelesen. Auch die Maler wurden Kosmopoliten, begnügten sich nicht, nach dem Süden zu wandern, sondern kehrten Europa überhaupt den Rücken, begannen die Urwälder Südamerikas, auf die Humboldt hingewiesen hatte, die blauen und roten Wunder der Tropen, das Glitzern der Eiswelt an den äußersten Polargegenden zu schildern. Eduard Hildebrandt, der damals seine berühmte Reise um die Erde machte, ist wohl der hauptsächlichste Vertreter dieser kosmopolitischen

Landschaftsmalerei, die erst das 19. Jahrhundert erzeugen konnte.

Um die Heimat kümmerten sich die Maler wenig. Die Kostümfrage namentlich hielt sie ab, das heimische Volksleben in den Kreis der Darstellung zu ziehen. Man glaubte, daß die Tracht des 19. Jahrhunderts so geschmacklos sei, daß sie in Kunstwerken nicht erscheinen dürfe. „Der echte Stil kann sich nicht mit Reifröcken, Fräcken und dergleichen Wunderlichkeiten vertragen", heißt es in den ästhetischen Schriften der Epoche. „Deshalb muß die Kunst die schönen Formen der Vergangenheit aufsuchen. Der Bauernkittel allein ist noch ein malerisches Kleidungsstück, das wir vor der Ungunst der Zeiten gerettet haben." Das Bauernbild zuerst wagte sich also schüchtern hervor. Man sah im Bauernleben gleichsam eine stehengebliebene kristallisierte Vergangenheit, in die noch nichts von den Kämpfen der Gegenwart gedrungen war. In diesem Sinn, als Hymnen auf die gute alte Zeit, sind die Bilder aufgefaßt. Die Bauern erscheinen lustiger und zufriedener, als sie es in Wirklichkeit waren. Kinder springen, alte Leute tanzen, Mädchen werden geküßt. Alle tragen reinliche, nette Gewänder, verkörpern nicht die Arbeit, nur die Freuden des Landlebens. Alle sind Kinder des Glückes, säen nicht und ernten nicht, sondern werden von ihrem himmlischen Vater ernährt. Es spricht ein freundlicher, gutmütig lächelnder Optimismus, der aber als Lüge sich erwies in jenen Jahren, als die Revolution von 1848 sich vorbereitete.

1789, als die Guillotinen auf der Place de la Concorde arbeiteten, bestand der Kampf zwischen Adel und Bürgertum. Jetzt, wo die Bourgeoisie ihr Ziel erreicht hatte, erhob sich der Zwiespalt zwischen Besitzenden und Armen. „Die

Menschen, die früher gegen die Aristokratie gekämpft — kaum haben sie gesiegt, noch haben sie ihren Schweiß nicht abgetrocknet — und schon sollen sie für sich selbst eine neue Aristokratie bilden, eine Geldaristokratie, einen Glücksritterstand.“ Diese Worte Börnes sind für die Zeitstimmung bezeichnend. Das Proletariat, das Elend wurden eine Zeitlang die bevorzugten Stoffe der Dichtung. Dickens stellte in seinen Londoner Skizzen und Weihnachtsmärchen Scenen sozialer Not zu erschütternden Bildern zusammen. Béranger dichtete sein Lied vom alten Bettler, der in der Gosse endet, Barbier seine Ode an die Freiheit, worin er „la sainte canaille“ als unsterbliche Heldin feiert. Eugène Sue legte in seinen Mysterien von Paris das Leben der unteren Volksschichten mit rührseligem Behagen bloß. Dieser ernst gewordene Zeitgeist lenkte auch die Kunst in andere Bahn, die — trotz Schiller — nicht heiter sein kann, wenn das Leben ernst ist. Auch sie, gleich der Dichtung, legte ihre rosarote Brille ab, begann mitzusprechen von dem, was vor sich ging, versuchte mitzukämpfen für ernste, in der Zeit liegende Ziele. An die Stelle der freundlichen Darstellungen aus dem Bauernleben traten soziale Tendenzbilder, die bald larmoyant, bald pathetisch von den Leiden des Volkes erzählten. Wer in der Lage war, in Ölbildern Beweismaterial beizubringen über die trübe Lage der Arbeiter, die Schäden der Verwaltung, die Korruption der Bourgeoisie, wurde als lobenswerter Fortschrittsmann, als großer Maler gepriesen.

Und als die Bewegung vorübergerauscht war, blieb für die Kunst wenigstens der Vorteil, daß sie unter dem Vorstoß des „tollen Jahres“ ihr Stoffgebiet mächtig erweitert hatte. Wohl wurden noch immer — von Knaus, Vautier und Defregger — Bauernbilder gemalt. Denn es war die

Zeit, wo auch auf literarischem Gebiet die Dorfgeschichten Berthold Auerbachs, die Werke Jeremias Gotthelfs, Otto Ludwigs und Fritz Reuters den meisten Erfolg hatten. Wieder andere, wie Grützner, gingen zur Schilderung des Mönchslebens über. Und neben dieser Genremalerei im Bauernkittel und in der Mönchskutte kam die Genremalerei im Rock, neben der Dorf- und Klosternovelle die Börsen- und Fabrikgeschichte in Schwung. Hier spielt Düsseldorf wieder in der kunstgeschichtlichen Entwicklung eine Rolle. Die Nähe der großen rheinischen Fabrikstädte führte die Maler zu diesen Stoffen. Nachdem sie jahrzehntelang so weltfremd gewesen, gingen sie jetzt unter die Menschen, entdeckten die Eigenart der Stände und Berufsklassen und erzählten davon im sachlichen Reporterton der Zeitung.

Hinsichtlich des Stoffgebietes war es unmöglich, weitere Eroberungen zu machen. Man hatte die Vergangenheit durchlaufen, die Poesie und Geschichte aller früheren Jahrhunderte bearbeitet. Man hatte die Erde durchquert vom Südpol bis zum Nordpol und über die Sehenswürdigkeiten der fernsten Länder in landschaftlichen Schilderungen berichtet. Man hatte das Volksleben, das italienische wie das orientalische und schließlich das heimische, nach allen Seiten durchforscht.

Nur eine beunruhigende Frage war noch offen: Bei aller riesigen Produktivität hatte man eigentlich noch keine Kunst, die in sich selbst die Berechtigung für ihr Dasein trug. Jene tiefgehende Kulturwandlung, die mit der Revolution von 1789 sich vollzog, hatte die Malerei in Bahnen gedrängt, die immer weiter ab vom Begriff des rein Künstlerischen führten. Bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts hatte die Kunst immer nur da geblüht, wo ein glanzliebender

Hof, eine repräsentierende Kirche, eine Aristokratie vornehmer Kenner ihr Schutz und Stütze gewährten. Diese aristokratische Kunst war nun zu Ende, und eine bürgerliche Kunst an ihre Stelle getreten. Vorher exklusiv, wurde sie jetzt populär, früher für wenige bestimmt, sollte sie nun eine „Kunst für alle" sein, ging aus dem Salon in die öffentlichen Ausstellungen, aus den Palästen in den Kunstverein, in die illustrierten Zeitungen über. Dieser Eintritt des Massenpublikums in den Konsum der Kunst mußte notwendig einen fundamentalen Unterschied zwischen den Werken der alten großen Epochen und denen des 19. Jahrhunderts erzeugen. Die Empfänglichkeit für das Schöne als solches war in den Kreisen der neuen Mäzene noch nicht entwickelt. Sie wußten noch nicht, wie es jene vornehme Gesellschaft der Vergangenheit als Erbin einer alten Zivilisation gewußt, daß die Malerei als solche Gefühle erwecken kann durch den edlen Rhythmus der Form und den Stimmungsreiz der Farbe, sondern vermochten sie nur insoweit zu schätzen, als sie als Dienerin anderer Interessen auftrat. Wie einst im Mittelalter für das Volk Kunstwerke eine Art Bilderschrift gewesen — Picturis eruditur populus, hatte Gregor der Große gesagt — so konnten auch die neuen Konsumenten zunächst nur solche Kunstwerke brauchen, in denen eine Erzählung dargestellt war. Die Wandmalerei, die früher nur die Aufgabe gehabt hatte, festlich und feierlich zu stimmen, wurde trocken didaktisch. Die Historienmalerei stellte sich die Aufgabe, zur Verbreitung geschichtlicher Kenntnisse und zur Pflege des Patriotismus beizutragen. An den Genrebildern schätzte man nicht das Wie, sondern das Was, nicht die Malerei, sondern die Anekdote. Selbst die Landschaft konnte nur dadurch bestehen, daß

sie durch Vorführung geographisch merkwürdiger Punkte Baedekers Reisehandbücher ergänzte.

Allmählich brach sich unter den Künstlern die Anschauung Bahn, daß eine solche dienende Stellung ihrer nicht würdig sei, daß es gar nicht im Beruf des Malers liege, zu erzählen, zu belehren und zu belustigen, sondern lediglich zu malen. Je mehr dieses Gefühl sich Geltung verschaffte, desto mehr begann die Malerei in sich selbst zu erstarken. Denn eine Kunst, die auf stoffliche Reizmittel, auf jeden ablesbaren, in Worte umzusetzenden Inhalt verzichtet, ist notwendig darauf angewiesen, durch rein künstlerischen Gehalt den Mangel dieser außerartistischen Beigaben zu decken. Die Landschafter zuerst verschmähten es, durch Vorführung der Touristennatur topographisches Interesse zu erwecken, gingen dazu über, schlichte, einfache Bilder zu malen, deren Reiz nur im Stimmungsleben lag. Dann kamen die Figurenmaler mit Werken, die gar keinen Inhalt hatten, sondern lediglich ein gutes Stück Malerei sein wollten. Nachdem bis dahin die Farbenanschauung tief darniedergelegen, bezeichnen die Siebzigerjahre die Epoche der koloristischen Feinschmecker, die an der Hand der vornehmsten alten Meister alle Hilfsmittel der guten Malerei sich wieder in vollem Maße zu eigen machten.

Für Deutschland war namentlich die kunstgewerbliche Bewegung folgenreich, die, getragen von dem wiedererwachten Nationalitätsgefühl, sich seit 1870 vollzog und die Worte: Altdeutsch, stilvoll auf ihr Banner schrieb. In jene „altdeutschen“ Räume, wie man sie damals liebte, paßten auch nur Bilder, die genau dem Stil der alten Meister entsprachen. Man begann deshalb ein viel feineres Studium der Alten, als es bisher betrieben war. Und diese altmeister-

liche Strömung wurde ihrerseits wieder der Ausgangspunkt für die darauffolgende, ganz entgegengesetzte Richtung.

Gerade weil diese Maler besonderen Wert darauf legten, den vornehmen Galerieton der alten Meister zu treffen, stellte sich heraus, daß diese Farbenanschauung in Widerspruch stand mit dem, was das Auge sah. Die alten Meister berücksichtigten die Beleuchtungsverhältnisse, unter denen sie arbeiteten, genau. Die Goldstimmung der italienischen Renaissance stammt aus den alten, durch bunte Glasfenster erleuchteten Domen. Das Helldunkel der Niederländer entspricht den helldunkeln, durch Butzenscheiben beleuchteten Ateliers der Maler und den schummerigen braungetäfelten Räumen, für die sie ihre Bilder bestimmten. Im 19. Jahrhundert ist das ganze Leben heller geworden. Heller sind die Ateliers, in denen die Bilder gemalt werden, heller die Räume, in denen zu hängen sie bestimmt sind. Nur um den Tönen der alten Meister treu zu bleiben, verdunkelte man künstlich die Ateliers, suchte durch farbige Fenster und schwere Vorhänge das Tageslicht abzuhalten, bedachte nicht, daß dieses durch Butzenscheiben durchgesiebte Licht für das Holland des 17. Jahrhunderts etwas ganz Natürliches war, aber nicht mehr paßte für die Gegenwart, für unsere hellen, lichtdurchfluteten Salons mit den großen Fensterkreuzen und den weißen Glastafeln. Selbst Szenen, die im Freien vor sich gingen, wurden — dem Ton der nachgedunkelten alten Bilder zuliebe — beleuchtet, als ob sie im Keller spielten.

Hier setzten die Impressionisten ein. Zur selben Zeit, als Helmholtz seine epochemachenden Schriften über Optik veröffentlichte, begannen die Maler mit der Genauigkeit des Naturforschers die Wirkung des Lichtes zu studieren,

mit der Beobachtung des Gelehrten festzustellen, in welcher Weise die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändert. Die Zeit der Pleinairmalerei brach an. Nachdem man so lange nur braun gemalt, wollte man das helle klare Tageslicht feiern. Nachdem man dieses malen gelernt, kamen kompliziertere Beleuchtungsprobleme an die Reihe. Man versuchte das geheimnisvolle Nachtleben und die bläulichgraue Atmosphäre der Dämmerung wiederzugeben, malte die zarten koloristischen Reize bunter Lampions, das flimmernde Gas- und Lampenlicht, das durch die Glasfenster der Läden strömt, vibrierend die Nacht durchzuckt und auf den Gesichtern der Menschen in grellem Schein reflektiert. Am weitesten gingen in der wissenschaftlichen Malerei die Pointillisten, die, von Helmholtzschen Theorien durchtränkt, die Farben ohne die herkömmliche Palettenmischung auf die Leinwand setzten, um die intensivsten Lichtwerte zu erzielen. Nach diesen rein malerischen Gesichtspunkten vollzog sich auch der Ausbau des Stoffgebietes.

So lang es um die Freilichtmalerei sich handelte, standen Schilderungen aus dem Arbeiter- und Bauernleben im Mittelpunkt des Interesses. Doch nach wenigen Jahren streifte die Kunst die Arbeiterbluse ab, um in Gesellschaftstoilette zu erscheinen. Auf die Arbeiter- und Bauernbilder, die Schmieden und Maschinenhallen folgten Darstellungen aus der vornehmen Gesellschaft. Überall in den Ausstellungen pulsierte das frische Leben unserer Zeit, das in allen seinen Äußerungen zum weiten Beobachtungsfeld des Malers geworden.

Auch kulturgeschichtlich hatte diese Kunst ihre feste Basis. In einer Epoche, als das soziale Problem, die Arbeitergesetzgebung, die Geister beschäftigte, mußte das

Arbeiterbild einen wichtigen Raum beanspruchen. Ebenso spricht aus den übrigen Bildern die frohe Stimmung von Menschen, die endlich heimisch in ihrer Welt geworden. Seit auf den böhmischen Schlachtfeldern und im Spiegelsaal des Versailler Schlosses das Deutsche Reich erstanden, hatte Deutschland keine Veranlassung mehr, auf ältere große Epochen staunend emporzublicken. Die alte Barbarossasage war zur Wahrheit geworden. Eine Zeit, die Kaiser Wilhelm I., Bismarck und Moltke hatte, fühlte sich den glänzendsten Geschichtsperioden der Vergangenheit ebenbürtig. Der romantisch gestimmten Generation von 1830 war ein realistisches, mit seiner Welt zufriedenes Geschlecht gefolgt, das, an politische Katastrophen gewöhnt und selbst Geschichte machend, nicht mehr alte Helden, sondern sich selbst im Spiegel der Kunst sehen wollte. War in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Welt nicht dazu angetan, daß man auch noch abgemalt sie zu sehen wünschte, so schwärmte man jetzt für Modernität, für das pikante Froufrou der Toiletten, für den leuchtenden Kerzenglanz der Soiréen, empfand stolz, wie unendlich weit man es gebracht, stand mit beiden Füßen in der Welt, die den Früheren so grau und farblos, so häßlich und kleinlich erschien. Und weil man das Gefühl hatte, in einer großen Zeit zu leben, hielt man sie auch wert, nach allen Seiten hin durchforscht und verherrlicht zu werden. Wie die Analyse der modernen Sitten das Theater beherrschte, wie der Roman, nachdem er archäologisch und historisch gewesen, sich seiner eigentlichen Rolle, der zeitgenössischen Sittenschilderung, zuwandte, sahen die Maler ihre vornehmste Aufgabe darin, der Nachwelt ein Abbild dieses großen Jahrhunderts in dokumentarischer Treue zu überliefern.

Und heute? Auf die Schriftsteller, die den zeitgenössischen Roman begründeten, sind solche gefolgt, die jede Berührung mit der Wirklichkeit meiden, nur den erstorbenen Klängen versunkener Schönheitswelten wehmütig lauschen. Ebenso wird in den Bildern alles Zeitgenössische fast instinktiv vermieden. Die einen vertiefen sich in die blütenumwobenen alten Legenden, andere in den zarten entsagenden Mystizismus des Evangeliums. Wieder andere flüchten zu den Primitiven zurück, suchen in die strengen Formen junger Jahrhunderte die Empfindungen dieses alten, raffinierten Jahrhundertendes zu legen. Selbst die kunstgewerbliche Strömung, die sich anbahnt, hängt mit diesem antirealistischen Geist zusammen. Um nichts zu merken von der Außenwelt, baut man sich ein künstliches Paradies, in das kein Ton vom Leben des Alltags hereinklingt. Aus weltfrohen Realisten sind wir abermals Romantiker geworden. Welcher Kulturwandlung diese letzte Metamorphose entsprang, wird wohl erst späteren Geschlechtern sich enthüllen.

WAS IST FREILICHTMALEREI?

Eigentlich bedeutet das Wort wenig. Ein Bild, das im Freien gemalt ist, kann sehr schlecht, und eines, das im Keller gemalt ist, sehr gut sein. Jede Epoche der Kunstgeschichte hat eine andere Farbenanschauung gehabt, und jede war gleichberechtigt.

Die ältesten Fresken sind in einem hellen, lichten Ton gehalten. Nicht die Illusion der Wirklichkeit wurde erstrebt. Rein dekorativ, wie gebleichte Gobelins, sollten sie wirken. Dann kam im 15. Jahrhundert die Freude am glitzernden Glanz dieser Welt. Jedes Ding sollte die ihm eigenen wahren Farben haben. Darum dachte man nicht an Abtönung. Alles funkelt und leuchtet in ungebrochener Kraft. Auf diese mosaikartige Buntheit folgt gegen den Schluß des Jahrhunderts das Streben nach Harmonie. Einer einheitlichen Tonskala, dem „Helldunkel“, wird alles einzelne untergeordnet. Das Licht dient dazu, den Gestalten plastische Rundung zu geben. Und im weiteren Verlauf des Cinquecento drängt der plastische Geist überhaupt die Farbe zurück. Wie Statuen heben sich die Gestalten von einem neutralen grauen Hintergrundton ab. Dann ein Szenenwechsel, und die eigentlich „malerische“ Malerei beginnt. Das 17. Jahrhundert, das Zeitalter der Gegenreformation, das nicht an das Auge, sondern an das Dunkel der Empfindung sich wandte, entdeckt die Stimmungskraft der

Farbe. Keine Linien gibt es mehr, nur verschwimmende Massen, keinen gleichmäßig geometrischen Aufbau, nur eine Gliederung nach Licht- und Schattenmassen. Erst überwog das Dunkel. Grell und scharf ist einzelnes beleuchtet, während anderes schwarz sich im dunklen Hintergrund verliert. Dann, als der Geist der Gegenreformation sich mit dem der Renaissance versöhnte, wurden auch die Bilder sprühend und leuchtend. Jubilierende, lärmend-rauschende Farben haben bei Rubens die finsteren Töne Tintorettos verdrängt. Gleiche Unterschiede wie diese Kirchenbilder zeigen die, die für Bürgerhäuser und Paläste gemalt wurden. Schummerig und tonig sind die Werke der Holländer. Ein dunkler, gewöhnlich bräunlicher Gesamtton hält alles einzelne zusammen. Hell und licht dagegen ist die Skala des Rokoko. Nicht auf Braun, sondern auf zartes Perlgrau ist alles gestimmt. Mattes Gelb, bleiches Rosa, helles Blau klingen als einzige Farbentöne in die silberne Harmonie herein.

In allen Fällen richtete sich die farbige Haltung der Bilder nach den Räumlichkeiten, für die sie bestimmt waren. Im 15. Jahrhundert lag über den Kirchen noch die feierliche Pracht des Mittelalters. Betäubenden Goldglanz liebte man. Durch bunte Glasfenster rieselte das Licht; ernste Heilige starrten, in Mosaik gemalt, von der Decke hernieder. Dieselbe Farbenpracht, wie sie die Mosaikmalerei oder das Glasbild erreichte, wurde vom Tafelgemälde verlangt. Im späteren 16. Jahrhundert waren die Kirchen monochrom geworden: griechische Tempel gleichsam, von eintönigem Tageslicht durchflossen und mit plastischen Monumenten gefüllt. So durften auch die Bilder keine zu vollen Farben mehr haben, mußten dem hellgrauen Ton der Plastik sich nähern. Der Kirchenbau der

Barockzeit wirkt nicht durch die Schönheit ruhiger Linien. Durch magische Lichtwirkungen sucht er den Geist zu umnebeln. Da scheint der Himmel sich aufzutun, leuchtender Ätherglanz strömt herab. Weihrauch steigt empor, Palestrinasche Orgelfugen rauschen daher. So tritt auch in der Malerei die Macht des farbigen Tones der klaren Formenplastik entgegen. Das Licht kämpft mit dem Dunkel. In den flandrischen Kirchen hat es gesiegt. Kein mystisches Halbdunkel gibt es hier. In riesige Prunksäle tritt man. Üppig festlicher Glanz, goldschimmernder Luxus strömt entgegen. In diese Umgebung paßten die strahlenden Bilder des Rubens. Die Werke der Holländer waren nicht für Kirchen, sondern für Stuben bestimmt, für enge, braungetäfelte Räume mit kleinen Butzenscheiben. Dem dämmerigen Halbdunkel, das hier herrschte, entsprach die schummerige Tonschönheit der Bilder. Im 18. Jahrhundert waren die Beleuchtungsverhältnisse andere geworden. Hohe, bis zum Boden reichende Fenster führten den Zimmern Licht zu. Die Wände waren weiß getüncht, die Vorhänge und die Stoffe der Möbel in lichtem Ton gehalten. Nur der kühle Silberton heller Malereien konnte in die lichtdurchflossenen Räume des Rokoko passen.

Das 19. Jahrhundert schien nach seinem ganzen Wesen berufen, diese Lichtmalerei weiter auszubilden. Denn unser ganzes Leben ist noch heller geworden. Nicht mehr durch kleine bleigeränderte Scheiben, sondern durch große Glastafeln strömt das Licht in unsere Zimmer herein. Auch unser Verhältnis zur Natur ward ein viel engeres. Je mehr das Großstadtleben den Menschen zusammenpfercht, desto mehr sehnt er sich in die freie Natur hinaus. Die Landschaftsmalerei ward die eigentliche Kunst des 19. Jahr-

hunderts und mußte von selbst das Auge der Maler auf die Beobachtung von Lichtstimmungen lenken.

In der Tat wurde schon zu Beginn des Jahrhunderts mit prophetischer Klarheit ausgesprochen, was „das große Problem, die große Eroberung“ der modernen Malerei werden würde. Die Kunst der Formen, schrieb 1810 der Hamburger Philipp Otto Runge, hätte bei den Griechen und den Meistern der italienischen Renaissance den Höhepunkt erreicht. Vergeblich sei das Bemühen, sie jemals zu ähnlicher Blüte bringen zu wollen. Dagegen sei das Studium des Lichtes und der Farbe von den älteren Schulen noch nicht ernstlich betrieben. Das müsse für die Neuen der Ausgangspunkt des Schaffens sein, und in der Landschaftsmalerei werde sich der Umschwung vollziehen. Zwei engliche Landschafter verwirklichten Runges Programm. Der eine, John Constable, war der Sohn eines Windmüllers, hatte als Müllerbursche tagaus, tagein die Veränderungen des Himmels beobachtet. Das blieb auch für den Maler Constable das Studienfeld. Nicht das zeichnerische Motiv ist in seinen Bildern das Wichtige, sondern das Licht, das die Dinge umspielt. Alles malte er in frischen, durch die jeweilige Beleuchtung bedingten Tönen. Turner, der große Feuerwerker, ging noch weiter. Wie die Motte kreiste er ums Licht, hielt die flüchtigsten Stimmungen, die seltensten atmosphärischen Erscheinungen fest. Die ersten Dampfschiffe durchfurchten damals die Meere, die ersten Lokomotiven sausten über den Boden Englands. Diese neuen Lichtphänomene des neuen Jahrhunderts fanden in Turner den ersten Dolmetscher.

Doch vorläufig blieben die Meister vereinzelt. Der rein literarische Charakter, den das neue Zeitalter annahm,

lenkte auch die Kunst in andere Bahn. Der Maler wollte nicht mehr Maler sein. Er wollte dichten, philosophieren, erzählen. Das Kolorieren bildete nur eine unwesentliche Zugabe. Fast ein halbes Jahrhundert dauerte diese literarische Kunst. Und als man endlich sich besann, daß doch der Beruf des Malers ein anderer als der des Schriftstellers sei, stand man vis-à-vis de rien. Alle Tradition war verloren, alle Geschicklichkeit. In den Museen, vor den Bildern der Klassiker mußte man mühsam wieder die technischen Kunstgriffe erwerben. Das Studium des altmeisterlichen Kolorismus begann. Erst dienten die Quattrocentisten, dann die späten Venezianer als Vorbild. Dann kamen die Holländer, hierauf die Spanier an die Reihe. Und die Sache ging gut, solange man den Alten auch in der Stoffwahl folgte. Denn es schien natürlich und logisch, daß die Heiligen Bonnats, die Helden Pilotys oder die Venezianerinnen Makarts auch in den Farben, die ihnen die alten Meister gegeben hatten, gemalt wurden. Allmählich aber änderte sich das Stoffgebiet. Nachdem man lange Zeit nur Szenen der Vergangenheit geschildert, begann man darzustellen, was man um sich sah. Courbet trat mit großen Arbeiterbildern auf. Alfred Stevens brachte seine Szenen aus dem Highlife, Ribot seine mächtigen Marinen. Lenbach schuf in seiner Bildnisgalerie ein gemaltes Heldenepos unserer Zeit. Und nun zeigte sich, daß die Farbenanschauung der alten Meister doch nicht ohne weiteres auf diese neuen Dinge übertragen werden konnte. Es ergab sich ein Mißverhältnis zwischen Stoff und Stil. Die Großen des 19. Jahrhunderts wurden von Lenbach gemalt, und doch schienen es Renaissancemenschen zu sein. In den braunen Galerieton waren sie übersetzt, von der Patina der Jahrhunderte übergossen. Moderne Parise-

rinnen malte Stevens. Und doch hatten sie nichts von dem duftigen Froufrou der modernen Frau, schienen nicht in hellen Salons, sondern in düsteren, durch Butzenscheiben trübbeleuchteten Stuben zu leben. Ribots Marinen waren Wunderwerke der Malerei; doch nicht über die blauen Fluten des Ozeans, sondern durch ein braunes Ölmeer glitten die Schiffe. In Courbets Bildern war die Dissonanz am größten. Da klopften Arbeiter am Chausseegraben Steine. Und statt in glühende Mittagshitze glaubte man in einen Keller zu blicken. Dort war ein Leichenbegängnis dargestellt. Und statt am Tage schien die Szene in der Nacht zu spielen. Es kam zum Bewußtsein, daß die farbige Haltung der Bilder in Widerspruch stehe mit dem, was das Auge sieht, und es begann das Streben, für die neuen Dinge eine neue Farbenanschauung zu finden.

Die englischen Präraffaeliten taten den ersten Schritt. Der Kampf gegen die „braune Sauce" war der wichtigste Punkt ihres Programms. Bei jedem Bild, lehrten sie, sei genau Ort und Zeit zu beachten. Ein Vorgang, der im Freien spiele, dürfe nicht im geschlossenen Raum, sondern müsse in freier Luft gemalt werden. Selbst die Stunde sei wichtig. Denn bei scharfer Morgenbeleuchtung hätten die Dinge ganz andere Farben als nachmittags oder abends. Bisher hätte man das nicht bemerkt, weil man überhaupt nicht die Natur, nur schwarzgewordene alte Bilder betrachtete. In Wirklichkeit wären die Bäume nicht braun, sondern grün, die Wolken nicht goldgelb, sondern silbern, die Schatten nicht schwarz, sondern blau. Und gerade so, wie man in der Natur das sehe, sei es in den Bildern wiederzugeben. Die Präraffaeliten sind also fanatische Freilichtmaler. Hunt malte sein Bild der „englischen Kü-

sten“ beim Morgengrauen im Freien fertig. Madox Brown stellte, um sein „Work“ zu malen, seine Staffelei in einer Londoner Straße auf. Wenn trotzdem die Bilder das Gegenteil moderner Freilichtmalerei sind, so ist der Grund der, daß die Präraf aeliten zwei unvereinbare Dinge zu verschmelzen suchten. Ebenso wichtig wie das Studium des Lichtlebens war ihnen zeichnerische Präzision. Und das eine schließt das andere aus. Denn die Atmosphäre erweicht die Formen, läßt die Umrisse zerfließen, harmonisiert die Farben. Duftig und leicht geht ein Ton in den anderen über. Indem die Präraf aeliten am zeichnerischen Umriß festhielten, die „Dinge an sich“ malten, nicht den feinen, alles harmonisierenden Schleier, den die Atmosphäre darüber breitet, verstießen sie nicht nur gegen die Naturwahrheit, sondern zerstörten auch die künstlerische Haltung ihrer Bilder, kamen sie nicht über eine unruhige Buntheit hinaus.

Dem Geschmack der Pariser Maler würden daher diese Werke, selbst wenn man sie kennen gelernt hätte, wenig entsprochen haben. Hier kam die Anregung von anderer Seite. Zunächst wurde folgenreich, daß damals Velasquez in den Mittelpunkt des Interesses trat. 1860 war — aus Anlaß der zweihundertsten Wiederkehr seines Todestages — in Paris eine Ausstellung seiner in Privatbesitz befindlichen Werke veranstaltet worden. Und während man bisher nur „schwarze“ alte Meister gekannt hatte, machte man hier die Bekanntschaft eines „hellen“. Denn die Bilder des Velasquez sind nicht auf Braun, sondern auf kühles Perlgrau gestimmt. So wie man selbst die Natur zu sehen glaubte, hatte sie schon ein alter Meister gemalt, und es ist für neue Wahrheiten immer wertvoll, wenn sich klassische Belegstellen dafür finden. Eine verwandte Skala

hatten die Erzeugnisse des bis dahin verfehmten Rokoko. Und schließlich lernte man auch Werke der Künstler kennen, die damals den Stil des Rokoko bestimmt hatten: die Japaner griffen in die Entwicklung ein.

Es waren zu Beginn der Sechzigerjahre massenhaft japanische Farbenholzschnitte nach Paris gekommen. Ihr Bekanntwerden wirkte wie eine Offenbarung. Hier war gefunden, was man suchte. Welch frische Helligkeit und zugleich welch ruhige Tonschönheit hatten diese bezaubernden Blätter! Rote und grüne Bäume, weiße Schneeflocken, glühende Lampions, gelbe Mondsicheln, flimmernde Sterne, alles war dargestellt. Und nirgends Mißklänge, alles zusammengehalten durch jene „große Harmonie", die von den Präraf aeliten gar nicht, von Courbet und Ribot nur durch falsches Einstimmen auf Braun erzielt war. So wirkten Velasquez, die Rokokomaler und die Japaner zusammen, die moderne Freilichtmalerei entstehen zu lassen — und die Fäden in seiner Hand zusammenzuziehen, war Manet berufen.

Er hatte Seemann werden wollen, hatte als Seekadett eine Reise nach Rio de Janeiro gemacht. Der unendliche Ozean wogte vor seinen Augen. Die Farben waren andere, als er in den Pariser Ausstellungen gesehen. So war er schon Skeptiker, als er nach seiner Rückkehr in Coutures Werkstatt eintrat. Dunkle, saftige Farben sollte er mischen, und er sah doch überall nur frischen, leuchtenden Duft. Davon erzählten seine nächsten Bilder. Mit der Gewissenhaftigkeit des Gelehrten studierte er das Weben des Lichtes, suchte mit der Genauigkeit des Naturforschers festzustellen, in welcher Weise die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändert. Als seine ersten Werke in den Pariser Ausstellungen erschienen, erhob sich ein gewaltiges Schütteln

des Kopfes. Es begannen erbitterte Kämpfe. Doch bald hatte die Sonne, Manets Sonne, gesiegt. Die Beobachtung der Naturfarben unter dem Einfluß wechselnden Lichtes ward für ein Jahrzehnt das Problem der Besten.

Zunächst war, nachdem man so lange nur Braun gemalt, die Wunderwelt des Pleinair so neu, daß mehrere Jahre lang nur Szenen, die im Freien spielten, gemalt wurden. Strahlen der Sonne, die blinkend durch die Krone der Bäume rieseln, graugrüne, im Sonnenschein brütende Wiesen, das Flimmern glühender Luft, das Spiel der Lichtflecken im Wasser und auf gelbem Sand waren die beliebtesten Vorwürfe. Dann, nachdem man das Sonnenlicht malen gelernt, kamen andere Aufgaben an die Reihe. Man versuchte nach der tagigen Helle die nebelige Morgenfrische und den schwülen Gewitterdunst, das geheimnisvolle Nachtleben und die graue Dämmerung wiederzugeben. Auf die Freilichtbilder folgten solche, die das Weben des Lichtes im Innenraum mit bisher ungeahnter Feinfühligkeit schilderten. Schließlich eröffneten die Farbenwunder, die erst unsere Zeit uns gebracht, dem modernen Maler ein neues nur ihm eigenes Studienfeld. Noch unsere Großeltern kannten nur Kerzen und Öllampen. Heute gibt es Gas und elektrisches Licht. Zauberisch ist es, wenn die Gaslaternen ihre flimmernden Strahlen durch die bläuliche Dämmerung werfen; zauberisch, wenn elektrisches Glühlicht einen Salon durchflutet und mit dem sanften Schein einer Lampe kämpft; zauberisch, wenn bunte Lampions ihr mildes Licht über dunkle Gärten ergießen oder Raketen knisternd in die Lüfte steigen und wie leichter Goldregen leise zerstieben. Die Kunst als Spiegel ihres Zeitalters mußte von diesen Dingen berichten.

Und das ist überhaupt das bleibende Ergebnis. Nicht um Freilichtmalerei, nicht um Wahrmalerei handelt es sich. Die Hauptsache ist, daß der Impressionismus selbständiges Farbensehen lehrte. Unser ganzes Jahrhundert war ein Jahrhundert der Nachahmung. Erst wurden die großen Zeichner, dann die Koloristen der Vergangenheit imitiert. Nur das galt als schön, was einem schon vorhandenen Schönen glich. Erst die Impressionisten legten die Brille der alten Meister ab. Und nachdem das geschehen, war die Bahn für jedes neue Talent, für jeden neuen Kolorismus frei. Wenn heute auf die Wiedergabe der Natureindrücke die frei symphonische Gestaltung koloristischer Werte folgte, wenn man Farben träumt, die es so voll und leuchtend überhaupt nicht auf Erden gibt, wenn statt Wahrheit dekorativer Wohlklang erstrebt wird — so konnte das alles erst aus der Schule des Pleinairismus hervorgehen, der den Bann der Galerien brach, den Maler ermutigte, seinem eigenen Auge, seinem persönlichen Empfinden zu trauen.

IMPRESSIONISMUS

Impressionismus. Es ist gar nicht leicht zu sagen, was das Wort bedeutet. Gewiß, für das 19. Jahrhundert ist es fast gleichbedeutend mit Selbständigkeit. Mehrere Künstlergenerationen hatten sich abgemüht, erst in den Stoffen, dann in der Farbenanschauung den alten Meistern zu folgen. Da wiesen die Impressionisten darauf hin, die modernen Maler müßten, ganz wie die alten, ihrem eigenen Auge trauen. Selbständiges Natursehen müsse an die Stelle des retrospektiven Empfindens treten. Dürer und Holbein beabsichtigten in ihren Bildnissen, ganz wie die Impressionisten, den Eindruck wiederzugeben, den die Persönlichkeiten auf sie machten. Warum wird trotzdem vor dem Holzschuher, dem Gisze niemand das Wort Impressionismus brauchen? Und warum spricht man davon vor der Hille Bobbe des Frans Hals? Nun, Dürer und Holbein analysierten die beiden Männer, so wie man langsam den Inhalt einer Druckseite abliest. Hals in der Hille Bobbe dagegen hat einen Augenblick des Lebens in schneidiger Momentaufnahme festgehalten.

Damit ist ein weiteres Kennzeichen des Impressionismus genannt. Die alten Meister malten in der Hauptsache — man denke an die Venusbilder Tizians — die schöne Ruhe. Auch wenn es um Bewegtes sich handelt, scheint wie durch ein Zauberwort das Leben in der Bewegung er-

starrt. Das liegt nicht nur daran, daß sie die Schulung des Auges, die uns die Momentphotographie gab, noch nicht hatten. Der Grund ist namentlich der, daß sie überhaupt gewöhnt waren, mehr mit dem Kopf als mit dem Auge zu arbeiten. Wenn ich auf einen dahinfahrenden Wagen blicke, kann ich nicht die Speichen der Räder, nur eine vibrierende Scheibe sehen. Male ich trotzdem die Speichen, so wird das Gefühl der Ruhe, nicht das der Bewegung suggeriert. Und die alten Meister, die Primitiven wenigstens, waren Fanatiker des Umrisses. Das Bild muß alles enthalten, was man erfahrungsgemäß von den Dingen weiß.

Wer aber das eine betont, vernachlässigt anderes. Indem man die festen, greifbaren Dinge mit so großer Genauigkeit malte, übersah man die formlose, wogende, doch allgegenwärtige Luft. Spät erst hat sich das Auge dem Atmosphärischen geöffnet: dem Licht, das die Farben verändert, der Luft, die die Umrisse abdämpft und auflöst. Und auch da wurde zunächst nur die schöne Ruhe gemalt: die Sonne, die in feierlichem Glanz am Firmamente strahlt; die Abendröte, die mild leuchtend sich über die Fluren senkt.

Doch hat nicht die Kunst auch noch andere Aufgaben? Ist in dem Worte des Faust: „Zum Augenblicke möcht' ich sagen: verweile doch, du bist so schön“ nicht ein Programm von unsagbarem Reiz enthalten? Gibt es nicht Bewegungen und Ausdrucksnuancen, Farben- und Lichtstimmungen, die gerade deshalb verlangen, von der Kunst verewigt zu werden, weil sie so schön und ausdrucksvoll, so apart und fein, wie sie waren, vielleicht kein zweites Mal wiederkehren?

Das ward das eigentliche Tätigkeitsfeld des Impressionismus. Er bedeutet für das 19. Jahrhundert den unerbittlichen Bruch mit der fürchterlichen Modellmalerei,

die vorher herrschte. In den Tagen der Historien- und Genremalerei verfuhr man, wenn Bewegtes zu malen war, sehr einfach. Man übte Modellen die entsprechende Pose, die entsprechende Mimik ein. Die Leute lieben und hassen, tanzen und raufen, lachen und weinen auf den Bildern ganz so, wie man im Atelier auf Anordnung des Malers es tut. Und sie haben dem Maler zu gefallen sich auch angeordnet, wie man auf der Akademie in der Komponierklasse es lernt. Die große Tat des Impressionismus ist gewesen, daß er dem Leben selber die Dinge absah, die vorher Modellgrimasse und Modellpose waren. Es war seine Tat, daß er für die lebenzuckenden Augenblicksbilder auch eine neue Kompositionslehre begründete, an die Stelle der schematischen Anordnung den geistvoll gesehenen Ausschnitt setzte. Und wie man die schnellsten Bewegungen, die apartesten Äußerungen des Seelenlebens festhalten lernte, wurden auch Lichtstimmungen der subtilsten, flüchtigsten Art fixiert. Die Landschaften geben nicht mehr die Natur, wie sie immer ist. Sie suchen den Reiz der Stunde zu haschen, jene Momente, wenn die Sonne, der große, himmlische Musikant, die schönsten, stimmungsvollsten Melodien spielt. Und neben den natürlichen Phänomenen wurden auch die Wunder des künstlichen Lichtes gefeiert, die erst das 19. Jahrhundert, die Zeit der Elektrizität und des Gases, brachte.

Dieses unendlich verfeinerte Natursehen mußte aber auch zu einer ganz neuen Stilisierung der Farben führen. Das Licht zersetzt die Lokalfarben, löst die eintönige Farbenfläche in ein schillerndes Nebeneinander verschiedenfarbig leuchtender Punkte auf. So lernte man farbige Nuancen sehen, wie sie in so feiner Differenzierung kein

älterer Meister sah. Statt zehn Abstufungen von Blau, Rot oder Grün empfinden wir heute hundert — Valeurs, die unsere Sprache gar nicht fähig ist, noch mit dem Wort zu umschreiben. Und es mußten sich daher auch koloristische Harmonien von nie dagewesenem Schmelz ergeben, als man von der realistischen Wiedergabe des Natureindrucks dann zur freisymphonischen Komposition dieser neuentdeckten Farbenwerte fortschritt.

HANS ROSENHAGEN

Es geht wohl jedem so, daß er auf eine bestimmte Zeit als auf die zurückblickt, die seiner ganzen Persönlichkeit den Stempel aufprägte. Für mich waren es die Jahre, die ich 1883—1895 in München durchlebte. Ich war dort Privatdozent. Ich beschäftigte mich mit Kunstgeschichte ebenso wissenschaftlich, wie es jeder Privatdozent tut. Da plötzlich begann es zu gären. Ein seltsames Frühlingswehen ging durch die Luft. Für den, der es spürte, war die Welt verändert, er erlebte an sich selbst das alte Studentenlied: „Mich ergreifet schier ein Grauen, daß ich, Platon, über dir bin gesessen für und für.“ Man hatte das Gefühl, daß etwas Großes im Werden war, nicht nur eine neue Kunst, auch ein neues Schrifttum, ja überhaupt eine neue, von neuen starken Idealen erfüllte Menschheit. Wer damals abseits stand, kann über solche Träume nur lächeln. Man hat es mir oft gesagt, meine Geschichte der modernen Malerei sei nur Phantastik gewesen. Nichts, rein gar nichts hätte von den überschwenglichen Hoffnungen, die ich hegte, sich erfüllt. Und man hat mir andererseits auch zu verstehen gegeben, daß es meines Eingreifens gar nicht bedurft hätte; die moderne Kunst würde auch ohne meine Kritiken und ohne mein Buch ganz da sein, wo sie heute ist. Beides kann stimmen. Trotzdem möchte ich die Münchener Jahre in meinem Leben nicht missen. Es hatte einen Inhalt, ein Ziel. Mitzustreiten für Ideale, an die man glaubt,

ist immerhin etwas, was die Jugend eines Menschen gut ausfüllen kann.

Zur selben Zeit, wie in München, begann es in Berlin sich zu regen. Man hatte auch dort dem Modernen die Tore der Ausstellungen künstlich versperrt. Das Publikum ahnte nichts von den Gedanken, die in den Köpfen der jungen Maler rumorten. Plötzlich wurde Bresche geschlagen. Die Münchener Sezession setzte durch, daß sie auf einer der Ausstellungen am Lehrter Bahnhof eigene Säle erhielt. In den Winterausstellungen der Salons waren die Elfer, die Novembervereinigung und große ausländische Meister, die man nur vom Hörensagen kannte, zu sehen. Für mich war es lebensgefährlich gewesen, daß ich als Kritiker der Münchener Neuesten Nachrichten für das Moderne eintrat. Es regnete Drohbriefe. Deputationen aus dem alten Lager erschienen beim Verleger und bestürmten ihn, er möge einem jungen Menschen den Laufpaß geben, der frevelhaft das gute Alte in den Staub trete, um ein schlechtes Neues zu preisen. Ein Transparent mit der Inschrift: „Wenn Vorsicht die Mutter der Weisheit, ist Muther der Vater des Blödsinns“ bewahre ich noch jetzt als lustiges Souvenir. In Berlin muß der Kampf, der durchgekämpft werden mußte, noch weit schwerer gewesen sein. Der Gegner war dort stärker, der Berliner Witz ist boshafter als der Münchener Bierhumor. Anton v. Werner hielt Reden; Begas und Meyerheim ulkten; als Kritiker der großen Blätter zeichneten in der Hauptsache alte Herren, die, selbst wenn sie sich nicht mit schnoddrigen Bemerkungen begnügten, doch schon zu salomonisch, zu „abgeklärt“ waren, um noch Pionierdienste leisten zu können. Also lachte Berlin. Die ganze moderne Kunst wurde als Farce aufgefaßt, als ein

unerhört dreister Scherz, den farbenklecksende Straßenjungen sich mit dem sein Eintrittsgeld zahlenden Publikum erlaubten.

Nur in der kleinen Parterrewohnung des Hauses Nr. 19 der Frobenstraße hauste mit seiner alten Mutter ein junger Mensch. Am Tage war er Bankbeamter, abends schrieb er Artikel, denn er hatte eine Zeitschrift, „Das Atelier“, gegründet, die in jedem Monat zweimal erschien. In diesem Blatt wurde die moderne Bewegung sehr ernst genommen. Alles, was die jungen Maler erstrebten, wurde mit Verständnis erörtert. Mancher kam über das, was chaotisch in ihm gärte, selbst erst zur Klarheit, nachdem Rosenhagen die klaren Worte geprägt hatte. So wurde er der Ratgeber der jungen Künstler; seine Dienste nahmen sie in Anspruch, wenn sie bei der schrittweisen Eroberung des Geländes einen Führer brauchten. Als Mann des praktischen Lebens wußte er ihnen oft Wege zu zeigen, die zu Zielen führten. Allwöchentlich an den Donnerstagabenden waren die jungen Berliner Maler und die Mitarbeiter des Atelier in der Frobenstraße vereinigt. Bei Bier oder Frankenwein wurde mit Leidenschaft und Hingebung über alles gesprochen, was die neue Kunst an Fragen aufwarf. Mancher Berühmte von heute hat als unbekannter Mensch bei Rosenhagen verkehrt; auch mancher Große des Auslandes war in diesem Kreise zu Gast. Gewiß, von politischer Tragweite war es nicht, was unter der rotverhangenen Lampe geplant und erwogen wurde, denn das Atelier kam über die eigentlichen Fachkreise nicht weit hinaus. Aber das, was das Kunstleben der Zeit bewegte, fand doch in dem Blatte den ersten kräftigen Widerhall. Die jungen Künstler, sonst als Tollhäusler behandelt, fühlten sich nicht verlassen, weil wenigstens einer

da war, der ernst auf ihre Absichten einging. Und wenn das Publikum das Atelier nicht las, lasen es außer den Künstlern auch Schriftsteller. Mancher Jüngere hat hier Erleuchtung gefunden, mancher, der heute als Kritiker einer tonangebenden Zeitung wirkt, hat dem Atelier die entscheidenden Anregungen seines Lebens zu danken.

Solche Blätter sind nur in Jahren des Kampfes möglich. Wenn die Position erobert ist, haben sie ihre Arbeit getan. So hat das Atelier schon seit elf Jahren sein Dasein beendet. Rosenhagen hat für große Blätter, für die Tägliche Rundschau und den Tag, für ausländische Zeitschriften und die Bruckmannsche „Kunst" geschrieben. Man kann nicht immer Pionier sein. Auf Zeiten der Hochflut folgen Zeiten der Ebbe, ausgefüllt mit all den oft recht langweiligen Arbeiten, die der Frondienst der Tagesschriftstellerei verlangt. Doch daß Rosenhagen auch heute noch ein ernster, sehr nützlicher Schriftsteller ist, muß ihm jeder lassen. Viele schreiben mit mehr Geist. Rosenhagen könnte das auch, wie gar mancher seiner Artikel zeigte. Doch mit dem Geist in der Kunstschriftstellerei ist es eine mißliche Sache. Von Raketenfeuerwerk, das einen Augenblick blendet, bleibt schließlich nur Asche übrig. Dem geistvollen Schriftsteller ist sein Geist lieber als die Sache, der er dient. Und die ganz Schlimmen sind diejenigen, die nur Geist markieren. Jeder kleine Literat, der von einem Verleger mit der Abfassung einer Künstlerbiographie beauftragt wird, glaubt heute die Gelegenheit benutzen zu müssen, eine neue Ästhetik, eine ganz neue Weltanschauung zum besten zu geben. Das Resultat sind dann Bücher, die an die Stelle im Hamlet erinnern: „Was leset Ihr, mein Prinz? Worte, Worte, Worte" — Bücher, die den Leser mit allerhand

Dingen, die er gar nicht wissen wollte, abspeisen und gerade das nicht enthalten, was er nach dem Titel darin zu suchen berechtigt war. Rosenhagen bleibt immer positiv. Die Sache, der er dient, ist ihm viel zu wichtig, als daß er sie zum Anlaß nehmen würde, mit Esprit zu jonglieren. Gerade deshalb hat er zum Verständnis, zum wirklichen Verständnis der modernen Kunst ungeheuer viel beigetragen. Man kann ihm beistimmen oder nicht — lernen wird man fast immer. Hinter jeder Ansicht, die ausgesprochen wird, steht ein Mann, der seines Amtes mit heiligem Ernste waltet, ein Mann, der für das, was Kunst ist, sehr feine Nerven besitzt und sich über das, was die Kunst in unserer Zeit vermag, ein klares, fast unfehlbares Urteil bildete.

Wir gingen oft auseinander. Als vor 15 Jahren der Ruf nach neuer Phantasiekunst erscholl, ließ ich mich sofort von dem Sirenengesang locken. Ich glaubte eine Zeitlang, auch der Impressionismus sei nur eine Phase gewesen, einer von den vielen Ismen, die wir in schneller Aufeinanderfolge erlebten. Rosenhagen behielt seine Ruhe, seinen klaren Kopf. Nachdem er früher mitgekämpft hatte, bremste er nun. Und die Zeit gab ihm recht. Alle Warnungen, die er ausgesprochen hat, wurden durch die Entwicklung bestätigt; alle diejenigen, für die er eintrat, nicht als sie schon „gemacht“ waren, sondern als sie erst gemacht werden mußten, erfüllten die Hoffnungen, die er bei ihrem Auftreten in sie setzte. Welcher Kunstschriftsteller unserer Tage kann eines so weiten Blickes, eines so festgefügten Urteils sich rühmen?

Er feiert am 1. Mai 1908 seinen 50. Geburtstag — mit seiner alten Mutter und in dem nämlichen Hause, wo einst in den schönen Jahren des Berliner Kunstfrühlings die Donnerstagsitzungen der Ateliergemeinde tagten. Da war

es mir eine Herzenspflicht, ihm diesen Gruß zu schicken. Denn unsere schnellebige Zeit vergißt rasch. Die Herolde von früher werden ihr bald zu Mohren, die nur ihre Schuldigkeit taten. Der Historiker weiß, in dem großen Kampfe um eine moderne deutsche Kunst war Berlin die am schwersten einzunehmende Festung. Es wäre also undankbar, wollte er nicht dessen sich entsinnen, der für diesen Sieg das Menschenmögliche tat und auf den die schlichte, doch sehr ehrenvolle Devise „in serviendo consumor" wie auf keinen anderen zutrifft.

STAATLICHE KUNSTPFLEGE

Also die Cean Bermudez, das hinreißend schöne, über alle Maßen herrliche Bild, das auf der Goya-Ausstellung bei Miethke bewundert wurde, ist, wie ich soeben höre, an das Museum von Budapest verkauft. Nun, ich beglückwünsche Budapest, daß es zu den vielen glänzenden Erwerbungen der letzten Jahre auch noch dieses Meisterwerk ersten Ranges bekommt. Ich zolle meine Hochachtung Herrn v. Terey, dem klugen und feinen Direktor, der die Energie hatte, rechtzeitig zuzugreifen, und ich kondoliere den Wienern, daß sie einen Schatz, der in ihren Mauern war, wieder verloren haben. Ich frage mich, ob es in Wien keinen einzigen Menschen gibt, der einmal Front macht gegen das, was hier staatliche Kunstpflege genannt wird und was in Wahrheit Schlendrian, Verpassen von Gelegenheiten oder Vergeuden von Staatsgeldern ist.

Wahrhaftig, Berlin schwebt mir im übrigen nicht als Perle unter den Großstädten von heute vor. Doch daß bei der Anlage der Berliner Kunstsammlungen sehr rationelle Gesichtspunkte befolgt worden sind, läßt sich kaum verkennen. Noch vor einem halben Jahrhundert, als die anderen Städte schon ihre Museen hatten, besaß Berlin fast nichts. Heute stehen seine Sammlungen denen von London und Paris ebenbürtig zur Seite. Nun kann man zwar sagen: Gerade weil Berlin die jüngste, der Parvenu unter den

modernen Großstädten ist, hatte es diesen Siebenmeilenstiefelschritt nötig. Ungeheuer viel Geld mußte ausgegeben werden, damit künstlich jene Ahnengalerie entstand, wie sie die älteren Kulturstädte ohnehin besaßen. Doch die Tatsache, daß man Geld ausgeben kann, läßt immer noch unsicher, ob man es nützlich anlegt oder sinnlos vergeudet. Und darin liegt das Imposante dieser preußischen Kunstpflege, daß man das Geld der Steuerzahler vernünftig verwendete. Der alte Wilhelm hatte das Glück, in Bismarck und Moltke Männer zu finden, denen er die Staatsgondel getrost überlassen konnte. Ebenso ist der Aufschwung der Berliner Kunstsammlungen an die Namen bestimmter Persönlichkeiten geknüpft. Man denkt beim alten Museum an Bode, beim neuen an Tschudi. Sie waren Herrscher in ihrem Reich. (Wegen allzu großer Selbstherrlichkeit ist ja schließlich Tschudi gefallen.) Und nur solche Autokraten vermögen als Museumsdirektoren etwas Gutes zu schaffen. Denn erstens ist es widersinnig, hervorragende Fachleute zu besolden und sie in ihrer Wirksamkeit dadurch zu hemmen, daß man sie einer minderwertigen Obervormundschaft unterstellt. Auch Bismarck wäre lahmgelegt worden, wenn er jeden seiner Schritte an Kommissionsbeschlüsse hätte binden müssen. Zweitens können nur Autokraten das in künstlerischen Dingen so ungeheuer wichtige Gefühl der Verantwortlichkeit haben. Denn was unterscheidet einen Museumsdirektor von einem Privatsammler? Der Privatsammler riskiert sein eigenes Geld; der Museumsdirektor arbeitet mit den Mitteln des Staates. Er kennt also nicht jene aufregenden Momente, wie sie der Privatsammler durchmacht, wenn er prüft, ob er bei seinen Ankäufen gut oder schlecht spekulierte. Und bindet man ihm obendrein die

Hände, so geht auch das letzte verloren, was ihn bei seiner Tätigkeit anfeuern kann — der Ehrgeiz. Bei allem, was geschieht, mag es gut oder schlecht sein, kann er sich hinter dem wesenlosen Popanz der Kommission verstecken.

Die Berliner Herren waren, weil man sie gewähren ließ, mit dem Schicksal ihrer Sammlungen sehr eng verbunden. Sie hatten etwas von dem hingebungsvollen Eifer, der den Privatsammler leitet. Sie faulenzten nicht, warteten nicht auf das, was ihnen Händler ins Haus brachten. Nein, sie beobachteten den Kunstmarkt. Sie machten Reisen, um immer pünktlich zur Stelle zu sein, wenn die Gelegenheit zu einer günstigen Erwerbung sich darbot. War kein Bargeld vorhanden, so wurden die reichen Leute alarmiert. Der Kaiser-Friedrich-Museumverein und der Verein Berliner Kunstfreunde ermöglichten den Direktoren Dinge, die sie aus dem etatmäßigen Fonds sich nicht hätten leisten können. Mancher im Tiergartenviertel setzt seine Ehre darein, dem Museum eine Schenkung zu machen, die ihm Notabene der Direktor suggerierte, und die Orden, die dafür verliehen werden, haben in solchen Fällen nicht die schlechteste Mission erfüllt.

Wie steht es nun in Wien? Ich erinnere mich wohl, des öfteren von sehr wichtigen Käufen gelesen zu haben, die in Wien gemacht wurden. Noch kürzlich haben sich les amis du Louvre für ihr Museum vom Schwarzenbergplatz einen Clouet geholt; Kleinberger, der Pariser Händler, kauft beim Grafen Wilczek. Das Städelsche Institut hat für 350 000 Kronen den bekannten Rembrandt des Grafen Schönborn erworben. Doch das sind negative Käufe. Die Kühe sind aus dem Stall. Und von der positiven Erscheinung, daß ein Wiener Museumsdirektor einmal eine Reise

gemacht hätte, um etwas Gutes nach Hause zu bringen, habe ich nie in meinem Leben gehört.

Was das Hofmuseum anlangt, so befindet man sich ja in der glücklichen Lage des reichen Erben. Die schönsten Bilder stammen aus einer Zeit, als die Hofmaler noch nicht Koppay, Lippay und Erwin Pendl hießen, sondern ein Velasquez die Infanten und Infantinnen des habsburgischen Hauses malte. Doch wie steht es mit der Fortsetzung? Kommen die neueren Bilder neben den alten fürstlichen Schenkungen ernstlich in Frage? Hat man an eine zielbewußte Weiterentwicklung des Museums überhaupt gedacht? Angeblich fehlt die Dotierung. Doch eine Persönlichkeit fehlt, wie mir scheint, weit mehr. Denn ein Direktor, der nicht fürchtet, er könne durch sachliche Ansprüche seinen Vorgesetzten unbequem werden, vermag mancherlei durchzudrücken. Und ist Wien etwa eine Stadt von Diurnisten? Gibt es nicht auch hier reiche Leute, die für öffentliche Sammlungen interessiert werden könnten? Wäre die Heranziehung eines kultivierten, opferfreudigen Sammlergeschlechtes, die Heranziehung von Menschen, deren Kunstbedürfnis über „Saufeste" hinausgeht, nicht eine des Schweißes der Edlen würdige Aufgabe? Was tut der Verein Wiener Kunstfreunde? Er gibt manchmal Dilettanten Gelegenheit zu Vorträgen, an die sich ein Nachtmahl anschließt. Und möglicherweise würde er ebenso segensreich wie der Verein Berliner Kunstfreunde wirken können, wenn — ja wenn eine Persönlichkeit da wäre, die ihm nützliche Ziele zeigte. Man konserviert in Wien nur. Man zehrt von der Vergangenheit. Die amtlichen Pflichten des Direktors sind erfüllt, wenn die Bilder nicht von den Wänden fallen und das Parkett tadellos geputzt ist. Sonst die Ruhe des Grabes. Ja, nicht einmal

diese. Denn von Zeit zu Zeit, und trotz der Apathie der Direktion, wird auch in Wien „geschenkt“. Und da der Direktor die Sammler nicht im Sinne seiner Berliner Kollegen zu dirigieren verstand, sind dann diese Stiftungen meist Danaergeschenke schlimmster Art. Das Hofmuseum hat neben den jungaufstrebenden Berliner Sammlungen schon schweren Stand, wenn zu dem guten Alten nichts gutes Neues zukommt. Doch wenn man nicht einmal verhütet, daß es durch schlechte Spenden verunreinigt wird, wenn Geschenke wie die jüngsten Ritter von Mannerschen Ablagerungen sich mehren, wird auch der Charakter seiner alten Vornehmheit sehr bald beim Teufel sein.

Folgt die Sammlung im Rathaus. Die Stadtverwaltung von Wien — oder ist es nur die Person des Bürgermeisters, dem ja Großzügigkeit nicht abzusprechen ist — betätigt sich seit einiger Zeit sehr rege in Kunstdingen. Die gute Absicht ist da. Wenn mit dem guten Willen sich auch Kenntnisse paarten, müßte man respektvoll den Hut ziehen. Doch wer ist es eigentlich, der als verantwortlicher Redakteur dieses Sammelsuriums zeichnet? Ich unterschätze durchaus nicht die Kenntnisse, die dazu gehören, um über die Straßenpflasterung, die Kanalisierung und das Trinkwasser zu beraten und zu urteilen. Im Gegenteil, es imponiert mir ungemein, daß es Männer gibt, die in Dingen beschlagen sind, von denen ich nichts verstehe. Aber ein ganz klein wenig muß man doch auch wissen, wenn man in künstlerischen Dingen mitreden will. Und da dieses Studium immerhin mehr Zeit und Mühe erfordert, als eine mit wichtigeren Dingen beschäftigte Stadtverwaltung darauf zu verwenden vermag, ist es rätlich, dem Urteil eines sogenannten Fachmannes blind zu vertrauen. Denn dieser

Fachmann wird, wenn er nicht ganz von Gott verlassen ist, wahrscheinlich brauchbare Arbeit liefern. Wenn aber die Erwerbungen jedem der Herren gefallen müssen, deren Spezialität die Straßenpflasterung, die Kanalisierung und das Trinkwasser ist, läßt sich von vornherein annehmen, daß sie diejenigen, deren Spezialität die Kunst ist, nicht ganz befriedigen.

Weiter die „Moderne Galerie". In den Jahren ihrer Geburtswehen herrschte helle Begeisterung. Man hoffte, sie könne für Wien das werden, was für Berlin die Nationalgalerie unter Tschudi wurde. Aber wie hat sie sich ausgewachsen! Im Hofmuseum Schlendrian. Hier, was noch weit schlimmer ist, die Vergeudung von Staatsgeldern. Die Gesichtspunkte, nach denen der Aufbau moderner Museen zu erfolgen hat, sind im wesentlichen diese: Man sammelt in den alten Museen ausschließlich Werke, in denen die künstlerische Schaffenskraft einer Zeit einen besonders bedeutsamen, starken Ausdruck gefunden hat. Andere als rein kunstgeschichtliche Erwägungen sprechen nicht mit. Die modernen Museen sind die Fortsetzung der alten. Es wird späteren Menschen gänzlich gleichgültig sein, ob einmal ein Herr Müller oder Schulze durch einen Ankauf unterstützt wurde. Sie werden ganz wie in den alten Museen Werke zu sehen wünschen, die markant für die ästhetischen Anschauungen der Epoche waren. Aus diesem Grunde — weil Museen nicht der gerade lebenden Künstlergeneration, sondern in erster Linie den Menschen gehören, die nach uns kommen — ist es falsch, wenn zuweilen die Ansicht auftaucht, daß der Staat die Verpflichtung habe, durch Museumankäufe den um ihre Existenz ringenden Künstlern unter die Arme zu greifen. Der Handelsminister nimmt sich

der Schuster nicht an, deren Geschäfte schlecht gehen. Ebensowenig hat der Kultusminister die Pflicht, das ohnehin schon beängstigende Künstlerproletariat noch dadurch anwachsen zu lassen, daß er unfähige Maler mit dem Geld der Steuerzahler füttert. Man muß sich klar sein, daß Museen — denn warum sammelt man Rembrandt und Van der Meer? — rein idealen Zwecken dienen und daß sie ihre Aufgabe, ästhetische Bildungsanstalten zu sein, unmöglich erfüllen können, wenn sich mit dem streng kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt der protegierende, philanthropische mengt.

Wie aber verfährt man in Wien? Nun, der Chef des Kunstdepartements und der Kunstreferent erscheinen bei der Eröffnung jeglicher Ausstellung. Sie sind sehr leutselig. Sie haben die wohlwollende Miene von Männern, denen es eine angenehme Genugtuung ist, Almosen auszuteilen. Denn jeder Verein — eben weil er ein Verein ist — hat ja Anrecht auf Staatsgelder. Es ist also unnötig, die Werke auf ihren Museumswert überhaupt zu prüfen. Man beruhigt die unverschämtesten Bettler, so wie man Hunden, die schön Männchen machen, eine Wurstschale hinwirft. Ob dieser Almosenempfang, dieses zudringliche Scherwenzeln eigentlich ihrer würdig ist, geht nur die Künstler an. Doch die Frage, ob bei solcher „Kunstpflege“ nicht die Kunst zuschanden kommt, ist auch für den Steuerzahler wichtig. Man kann sich ja über den Staatsbesitz nur mit einiger Mühe orientieren. Denn die „Moderne Galerie“ enthält bekanntlich nur die erste Garnitur, die Elite. Das „nächst Wertvolle“ ist in der Akademie der bildenden Künste aufgestapelt. Mit den Werken der dritten Serie sind die Bureaus der verschiedenen Ministerien bis zum nützlichsten

Nebenraum geschmückt. Aber als vor einiger Zeit die Erwerbungen der letzten fünf Jahre von derselben Kommission, die sie gemacht hatte, auf ihre Galeriefähigkeit hin durchgemustert wurden, mußten fünfundneunzig Prozent als allzu minderwertig zurückgestellt werden. Ein eklatanterer Beweis für das Unsinnige dieser Kunstpflege läßt sich kaum denken. Die Münchener neue Pinakothek und die Berliner Nationalgalerie Jordanschen Angedenkens konnten schon belehren, wohin es führt, wenn man „pour encourager les beaux arts" Schund und Mittelmäßigkeiten in Museen anhäuft. Nun hat man die Erfahrung auch am eigenen Leibe gemacht. Doch das stört noch immer nicht. Man wurschtelt weiter.

Und die Moral der Geschichte? Ist Kunstpflege etwa eine ästhetische Spielerei und nicht im Gegenteil eine Sache, die tief in die vitalsten Interessen eines Volkes eingreift? Ahnt denn in Wien gar niemand, daß wahre Kunst den Nationalbesitz bereichert und daß eine Stadt der Kunst wegen aufgesucht werden kann? Man stelle sich nur vor, was Italien heute wäre, wenn es seine Museen nicht hätte. Die Tausende und Abertausende, die alljährlich nach Rom und Florenz, nach Venedig und Mailand ziehen, tun es in erster Linie, um dort Kunst zu sehen. Der Untergang der italienischen Kunstschätze würde den Bankerott, den finanziellen Ruin des ganzen Landes bedeuten. Oder wie steht es mit Berlin? Wenn es seit einigen Jahren so kolossal besucht wird, daß die zahllosen Hotels kaum ausreichen, die Fremden aus allen Ländern zu bergen, so bewähren auch in diesem Falle die Kunstsammlungen ihre anlockende und festhaltende Kraft. Die Amerikaner wissen heute, daß man außer dem Louvre in Paris auch die Berliner

Sammlungen gesehen haben muß. Oder kleinere Städte, wie Kassel und Braunschweig. Was tut man da? Wären die Hotels dort nicht ganz nutzlose Einrichtungen, wenn in den Galerien nicht die paar Rembrandts hingen? Mancher ließ sich's schon eine Woche kosten, um in Budapest das Porträt Vermeers, die Cornaro des Bellini und den Lotto zu sehen. Mancher wird hinfahren, lediglich der Cean Bermudez wegen, die nun wieder eine neue große Attraktion des Museums bildet. Und das schöne, schlechtberatene Wien? So oft ich hinkomme, höre ich Klagen über mangelnden Fremdenverkehr. Man könne nichts unternehmen, weil nach Wien keine Fremden kämen. Daran mag mancherlei schuld sein. Doch daß eine großzügige, einsichtsvolle Kunstpflege zur Änderung der Verhältnisse ganz ungeheuer viel beitragen könnte, läßt sich nicht bezweifeln. Nirgends in der Welt sind für ein Kunstleben größten Stils glücklichere Vorbedingungen als in Wien gegeben. Die Wiener dürfen sich nicht gefallen lassen, daß Vertrottelung und Beamtenbequemlichkeit einen Boden unfruchtbar machen, auf dem die Kunst geblüht hat und blühen könnte.

REQUIESCAT IN PACE

In allen größeren Städten gibt es bekanntlich Museen, die über die Geschichte der älteren Kunst unterrichten. Über ihren ästhetischen Wert läßt sich unter Umständen streiten. Man kann es beklagen, daß die Kunstwerke aus ihrer Umgebung herausgerissen und in Findelhäusern zusammengepfercht wurden. Doch diesem Nachteil steht der Vorteil gegenüber, daß sie so am besten geschützt sind und am leichtesten sichtbar. Item, die Museen sind da. In Wien wie anderwärts ist Gelegenheit geboten, das Kunstschaffen der Kulturvölker vom 14. bis zum 18. Jahrhundert in mehr oder weniger guten Beispielen kennen zu lernen.

Auf das 18. Jahrhundert folgte, wie das so zu gehen pflegt, das 19. Auch in dieser Zeit, so schwer es ihnen gemacht wurde, gab es Künstler. Also war die Fortsetzung der Museen ein Anstandsgebot. Indem wir unseren Nachkommen wohlgeordnet all die Werke übergaben, die wir aus Kirchen und Schlössern nahmen, legten wir uns gleichzeitig die Verpflichtung auf, ihnen vom Kunstschaffen unserer eigenen Zeit die wichtigsten Dokumente zu überliefern. So entstand neben der Nationalgalerie in London die Tate Gallery, neben dem Louvre in Paris das Musée Luxembourg, neben dem Musée ancienne in Brüssel das Musée moderne, neben dem Prado-Museum in Madrid die Akademie der schönen Künste, neben dem alten Museum

in Berlin die Nationalgalerie, neben der alten Pinakothek in München die neue. In Dresden, Hamburg, Stuttgart, Kopenhagen und Stockholm ist für die Vertretung des 19. Jahrhunderts nicht minder ausgiebig gesorgt, obwohl dasselbe Haus hier Altes und Neues beherbergt.

Anfangs wurden bei der Anlage der Galerien viele Fehler gemacht. Man war sich über das Wesen der Kunst nicht klar, betrachtete sie als Lehrmittel der vaterländischen Historie. Besonders die Nationalgalerie in Berlin füllte sich mit Bildern von Fürstenbegegnungen, Schlachten und Paraden, die, da sie ästhetischen Wert nicht hatten, später im Dunkel der Provinz verschwanden. Doch heute sind wir uns über die leitenden Gesichtspunkte einig. Wir wissen, daß die Kunst weder die Magd der Geschichtswissenschaft, noch die Dienerin irgendwelcher anderer Interessen ist, sondern daß sie selbstherrlich über ein eigenes großes Reich, das der edlen Form, der edlen Farbe, gebietet. Über die repräsentierenden Meister herrschen auch keine Zweifel. Ihre Namen stehen fest, sind in den Handbüchern der Kunstgeschichte verzeichnet. Der Direktor eines Museums hat nicht viel anderes als der Direktor einer Bibliothek zu tun. Er muß wissen, welchen Autoren geschichtliche Bedeutung zukommt, und muß sich bemühen, die zu Gebote stehenden Mittel so zu verwenden, daß die Sammlung einen möglichst lehrreichen Überblick über die Geschichte der Kunst gewährt.

Auf das Einheimische ist in erster Linie zu achten. Denn in der Uffizien-Galerie in Florenz will ich die Italiener, in der Münchener Pinakothek die alten süddeutschen Meister, in Brüssel die alten Vlaamen, im Prado-Museum die Spanier sehen. Ganz ebenso wird eine moderne Galerie

nur dann Lokalkolorit, nur dann „Erdgeruch“ haben, wenn sie möglichst vollzählig die heimischen Werke aufweist, die eine Epoche des Kunstschaffens signifikant illustrieren.

Doch auf die Pflege des Einheimischen darf sich das Programm nicht beschränken. Denn erstens ist nie zu vergessen, daß die modernen Galerien eben eine Fortsetzung der alten sind. Man lernt im Louvre die Italiener, Spanier und Niederländer fast ebensogut wie die Franzosen kennen. In Dresden hängt neben der Holbeinschen Madonna die Sixtina. Wer A sagt — nach dem Sprichwort — muß B sagen. Es wäre also unlogisch, wenn an die Stelle des internationalen Gesichtspunktes, der bei der Anlage alter Museen maßgebend war, plötzlich für das 19. Jahrhundert der nationale träte.

Zweitens ist die moderne Kunst, noch weit mehr als die alte, großen einheitlichen Ideenbewegungen entsprossen. Ein Blutstrom hat seine Adern von West nach Ost, von Nord nach Süd gesendet. Und diese einheitliche Ideenbewegung aufzuweisen, ist für eine moderne Galerie eine um so wichtigere Aufgabe, weil der „Laie“ ja immer geneigt ist, einen neuen Stil für die verrückte Erfindung eines einzelnen zu halten. Wird ihm gezeigt, daß durch jedes Zeitalter bestimmte Probleme gehen, um deren Lösung gleichmäßig die Besten aller Länder sich mühen, so wird er in den Stand gesetzt, auch dem heimischen Schaffen das notwendige Verständnis entgegenzubringen.

Drittens haben die ausländischen Werke die Bedeutung von Wertmessern. Es ist nicht selten, daß die Kunst eines Landes versimpelt, daß sie in Geschmacklosigkeit, in Stillstand verfällt. Die Werke der großen Ausländer sollen

solches Schlappwerden verhindern. Sie sollen den Sinn für gute Kunst wachhalten, dem Künstler ein Prüfstein für die Bedeutung seines eigenen Schaffens sein.

Auch hinsichtlich der Anordnung der Kunstwerke wurden anfangs viele Fehler begangen. Denn es wurden an die Museen nur die Anforderungen wie an alle Repräsentationsbauten gestellt. Man sah auf eine imposante Fassade. Ob die Räume dahinter sich zur Unterbringung von Kunstwerken eigneten, kam erst nebenbei in Betracht. So entstanden Bauten wie die Münchener neue Pinakothek, die mit ihren gleichmäßigen, schlechtbeleuchteten Sälen jede Möglichkeit einer wirkungsvollen Anordnung ausschließen. Doch im Laufe der Jahre wurden auch in dieser Hinsicht wichtige Erfahrungen gesammelt. Es sind Museen denkbar, in denen die große Kunst ebenso wie die intime, die Plastik ebenso wie die Graphik zur Geltung kommt. Die stimmungsvolle Abwechslung so verschieden gestalteter Räume trägt wesentlich dazu bei, das trockene Didaktische fernzuhalten. Ein Museum ist desto schöner, je weniger es einem Museum ähnelt, je mehr es den Besucher bei Laune anhält, ihn unterrichtet, ohne daß er die Absicht merkt. Diese Gedanken wurden in Berlin, auch in Hamburg schon, in sehr ansprechender Weise verwirklicht.

Immerhin handelte es sich dort nur um die Adaptierung alter, in ihrer Anlage wenig günstiger Bauten. Ein heute neuerrichtetes Museum könnte in noch ganz anderer Weise das Ästhetische mit dem Historischen vereinen. Denn erst die letzten Jahre haben uns die neue Interieurkunst gebracht. Man hat gelernt, auf Kunstwerke die ganze Umgebung zu stimmen, ganze Räume zu einheitlichen Kunstwerken zu gestalten. Insbesondere Wien hat, wie

auch im Auslande anerkannt wird, auf diesem Gebiete wichtige Anregungen gegeben.

So war die Schande, daß Wien — als einzige unter allen großen Städten Europas! — noch keine moderne Galerie besaß, eigentlich beinahe ein Segen. Man hatte die dunkle Hoffnung, hier würde das erste wirklich moderne Museum entstehen, ein Museum, das seinesgleichen in der Welt nicht hätte. Man malte sich auch aus, welche Mission eine solche Sammlung erfüllen könnte. Denn noch ist die ältere österreichische Kunst eine unentdeckte Welt. Noch sind ausländische Bilder in Wiener Sammlungen nicht zu finden. Man erinnerte sich nun, was in Hamburg, wo die Verhältnisse ähnlich lagen, Lichtwark binnen wenigen Jahren erreichte: wie er es verstand, die hamburgische Kunst — die doch wahrhaftig nicht so viel wie die österreichische bedeutet — zu Ehren und Anerkennung zu bringen; wie er es verstand, der Kunsthalle die wertvollsten Privatsammlungen zuzuführen und die Kunstfreunde so zu beeinflussen, daß sie ihm von ausländischen Werken das kauften, was er zu haben wünschte. Man dachte an Tschudi in Berlin, der gleichfalls die schöne Kollektion französischer Bilder, die heute in der Nationalgalerie ist, lediglich aus Stiftungen zusammenbrachte. Ganz das nämliche ist in Wien zu erreichen. Denn die Stimmung ist da. Das beweisen die großartigen Schenkungen, die in den letzten Jahren gemacht wurden. Und wie würden sie sich mehren; was für wundervolle Dinge aus Altwiener Privatbesitz würden der Sammlung zufließen, sobald die Geber die Gewähr hätten, ihre Schätze für alle Zeiten in würdiger Weise geborgen zu wissen.

Nun, es waren abermals Träume, Hoffnungen, Pläne, wohlgesetzte Reden, die schließlich im Sand verlaufen.

Das ist ja in Österreich gewöhnlich so. Also nimmt es nicht wunder, wenn auch die moderne Galerie ein schönes Hirngespinst war. Es scheint, daß Wien tatsächlich nicht die Kraft hat, Dinge zustande zu bringen, die jede mittlere Stadt Deutschlands sich leistet. Neu im vorliegenden Falle aber ist, daß man das testimonium paupertatis sich nicht einmal ehrlich ausstellt. Es soll der Anschein erweckt werden, daß alles aufs beste gemacht wurde. Die Galerie soll zusammengekoppelt werden mit einer Sammlung, mit der sie nichts, nicht das geringste zu tun hat. Ein Unglücksmensch von Direktor, von einem sechzehnköpfigen Ungetüm bewacht, dreier Mächte Diener, soll über die feindlichen Reiche gebieten. Wahrlich, nirgends in der Welt als in dem vielsprachigen Österreich war ein so absurder Gedanke möglich. Und da möchte ich nur den freundschaftlichen Rat erteilen: Es ging so lange ohne moderne Galerie. Es wird auch weiter gehen. Man speichere die Kunstwerke auf einem Heuboden auf. Man führe an Festtagen gute Europäer hinein und male ihnen aus, wie schön das alles sein könnte, wenn eine moderne Galerie bestünde. Besser ist das noch immer, als wenn ein Blödsinn gemacht wird, durch den sich Wien vor ganz Europa blamiert.

RELIGIÖSE KUNST

Die religiöse Kunst hat eine interessante Geschichte. Im Mittelalter bedeutete sie die Kunst überhaupt. Der Dom des Sankt Markus, die Kirchen von Ravenna, Palermo und Murano sind Werke, die auf Befehl eines einzelnen, auch des Mächtigsten, nie hätten entstehen können. Sie waren nur möglich in einer Zeit, als grenzenlose Gläubigkeit die Gesamtheit des Volkes durchdrang. Der Verherrlichung eines höheren Wesens, das man über sich glaubte, hatten alle Künste zu dienen. Durch diese Aufgabe zusammengeschweißt, verwebten sie sich zu untrennbarem Ganzen; Raumschönheiten wurden geschaffen, die noch den Ungläubigen von heute zu staunender Bewunderung zwingen.

Schon im 15. Jahrhundert ging diese Einheitlichkeit der mittelalterlichen Weltanschauung in die Brüche. Die Freude an der Welt, am Leben selber erwachte und pochte auch an die Tore der Kirchen. Kein Zusammenklang mehr von großen, weltfernen Akkorden, nein, weltlichen Prachtsälen gleichen die Gotteshäuser, und diese Prachtsäle, die Museen von einst, werden gefüllt mit Bildern, mit mobilen Gemälden, die unter biblischer Etikette auch einen sehr weltlichen Trunk kredenzen. Die erhabene Maria der Musivkunst wird zu einer hübschen irdischen Frau, die heiligen drei Könige sind Ritter, die, von ihren Reisigen und Pagen begleitet, einen benachbarten Fürstenhof be-

suchen. Der strahlende Himmelsglanz, der vorher die Gestalten umfloß, paßte nicht mehr zu diesem weltlichen Treiben. Man blickt in Zimmer mit reizendem kunstgewerblichen bric-à-brac; man schaut in die Landschaften, auf die noch heute die Sonne scheint.

Die Weltfreude muß notwendig dazu führen, daß man zu dem Volk gelangte, das ehedem das Evangelium froher Weltbejahung am stolzesten und reinsten verkündet hatte. So bedeutet das 16. Jahrhundert — wie Nietzsche das ausdrückt — die Überwindung des Christentums durch das Hellenentum. Leonardos Felsgrottenjungfrau, Raffaels Sixtinische Madonna, Michelangelos Gottvater und Correggios Heilige sind griechische Göttergestalten mit christlichen Namen.

Freilich, für dieses Glaubensbekenntnis war die Welt noch nicht reif. Luther machte die Reformation, und die katholische Gegenreformation war die Folge. Aus Riberas und Zurbarans Werken spricht das mittelalterliche Christentum nochmals in seinem grimmen Ernst, seiner weltverneinenden Schroffheit. Doch in den Werken der anderen, des Guido Reni und Carlo Dolci, mischt sich mit diesem Ernst eine recht äußerliche Theatralik. Dieses Theaterpathos verrät daß die Religiosität der Barockzeit doch recht künstlich gemacht war. Der große Zug nach dem Diesseits ließ sich nicht mehr aufhalten. So sah das 17. Jahrhundert, die Zeit der Religionskriege, auch die erste wirklich profane Kunst entstehen. Sittenbild, Landschaft und Stillebenmalerei sprengten ihren kirchlichen Rahmen und machten sich selbständig.

Auf diesem Wege ging das 18. Jahrhundert weiter. Denn eigentlich war in dieser Zeit nur noch ein einziger

großer Kirchenmaler tätig. Alles, woran Jahrhunderte geglaubt hatten, verpufft bei Tiepolo in einem Feuerwerk von Esprit und Laune. Watteau und Boucher, Goya und Fragonard hießen die übrigen, die ihrer Zeit das Gepräge gaben. Bei Goya, dem galligen Spötter, folgt auf die religiöse Tragödie das Satyrspiel; aus den Werken der anderen lacht schelmisch jenes Siècle absolument corrompu, das, in Genußfreudigkeit, von exquisitem Geschmack getragen, eine weltliche Kultur sondergleichen geschaffen hatte.

Das 19. Jahrhundert war der Erbe des 18., der Erbe der Revolution. Sein ganzes Streben ging dahin, daß aus der aristokratischen Kultur von vorher, aus der Kultur für wenige eine Kultur für alle werde. „Arbeite und schaffe", lautete das neue Evangelium, „suche dir ein menschenwürdiges Dasein zu gestalten durch die Kraft deiner Arbeit". So hat nicht zufällig in Arbeiterbildern das 19. Jahrhundert seinen stolzesten Ausdruck gefunden. In Millets und Meuniers Werken ist die Weltanschauung unserer Zeit ebenso rein verkörpert wie in den Schöpfungen der Musivkunst die des Mittelalters. Auch durch die Werke der anderen, soweit sie logisch denken, klingt das nämliche Credo: Religion haben wir nicht mehr; es wäre töricht, Dinge neu beleben zu wollen, die längst eines natürlichen Todes starben; aber die Welt ist uns geblieben, die große, schöne, unerschöpfliche Welt. Wer in ihre Wunder mit dem Auge des Künstlers schaut, kann hier Stoff zu immer neuen, unvergänglichen Kunstwerken finden.

Retrospektiv, wie es war, ließ das 19. Jahrhundert natürlich auch die religiöse Kunst nicht ganz ruhig im Grabe liegen. Manche Werke entstanden. Doch der Beweis, daß aus den Elementen einer toten Weltanschauung Neues

sich nicht formen läßt, konnte nicht schlagender als durch diese Bilder erbracht werden. Erst kamen die Nazarener. Der Beginn des 19. Jahrhunderts bedeutete ja ein momentanes Aufflammen der Gläubigkeit. Auf die Tage der Revolution, die den alten Herrgott gestürzt hatte, war die Restaurationszeit gefolgt. Das Altüberlieferte, durch die Jahrhunderte Geheiligte sollte wieder eingesetzt werden in seine früheren Rechte. So suchten Overbeck, Schnorr und Cornelius durch Anschluß an die primitiven Italiener eine neue deutsche religiöse Kunst zu gründen. Aber wie matt ist alles, wie limonadenhaft abgestanden! Wie der Berliner Dom mit dem Kölner verglichen nur als dummer Harlekin wirkt, erscheinen die Nazarener neben Fiesole, Perugino und Francia nur als schale Kopisten.

Dann meldete sich in der Bibelmalerei der wissenschaftliche Geist des 19. Jahrhunderts zum Wort. Man hatte Eisenbahnen und Dampfschiffe, konnte ohne große Beschwerlichkeit ins heilige Land gelangen. So gingen Holman Hunt und Horace Vernet — später Piglhein in Deutschland — daran, die Bibel neu einzukleiden. Sie machten in Palästina ethnographische und landschaftliche Studien, glaubten als erste ihren Bibelbildern dokumentarische Echtheit zu geben, indem sie moderne Orientalen inmitten orientalischer Szenerien als Maria und Josef vorführten.

Weiter folgte, parallel mit der Historienmalerei, das biblische Prunkstück. Auf den religiösen Bildern Munkacsys paradieren dieselben schönkostümierten Modelle, die auf Pilotys Historien die Statistenrollen der Weltgeschichte spielen. Gabriel Max versuchte diese Galavorstellungen durch pikante spiritistische Zugaben zu beleben. In einer Zeit, als der Hypnotismus ein beliebtes Gesellschaftsspiel

war, machte er Christus zu einem blassen Magnetiseur, der durch Fixieren und Handauflegen seine legendarischen Wunder verrichtet. Als geschichtliche Sittenbilder bezeichnete man die Werke, die sich in der Wiedergabe des Hausrates, der Möbel und Kleider der alten Zeiten ergingen. Ein Ableger dieser Butzenscheibenkunst war die religiöse Malerei Eduard v. Gebhardts, der die biblischen Geschehnisse im Reformationszeitalter in den Tagen Dürers und Cranachs spielen ließ.

Unterdessen war das moderne Zeitgemälde auf die historische Ära gefolgt. Statt Helden der Weltgeschichte auszugraben, wollte man die Gegenwart malen. Menzel, der als erster diese Wendung machte, hat auch zuerst ein biblisches Thema in diesem Sinne behandelt. Auf seiner Lithographie von 1851, die den zwölfjährigen Jesus im Tempel darstellt, hält ein gescheiter Judenjunge älteren jüdischen Herren aus Berlin SO. einen klugen Vortrag. 1879 auf der Münchener Ausstellung entsetzten Bilder von Max Liebermann und Ernst Zimmermann durch die gleiche semitische Note.

Eins war erwiesen: der moderne abendländische Jude kann, wie die Verhältnisse einmal liegen, nicht als Akteur der biblischen Geschehnisse verwendet werden, ohne daß die Bilder einen Stich ins komisch Travestierende bekommen. Uhde setzte also an die Stelle der modernen Juden moderne Germanen. Oberbayrische Landleute hören die Bergpredigt, wohnen der Verkündigung bei oder wandern als Maria und Josef abends nach Dachau. Oberbayrische Bauernkinder geben schüchtern einem fremden Herrn, dem Heiland, die Hand, der während des Religionsunterrichtes in ihre Schulstube tritt. Jean Béraud schrieb auf diese

ernstgemeinten Bilder die unfreiwillige Parodie, als er seine „Fußwaschung Christi“ in ein Extrazimmer des Café Anglais verlegte und junge Pariser Schriftsteller zu Assistenten des Geschehnisses machte.

Das war die Geschichte der modernen kirchlichen Kunst. Man könnte noch Klinger nennen, der wie Anatole France aus der Freude an philosophischen Pointen zur Beschäftigung mit solchen Themen gelangte. Man könnte andere aufzählen, die durch reine prédilection d'artiste zu solchen Bildern geführt wurden. Denn schließlich reizt es den Künstler, zu Themen Stellung zu nehmen, die in früheren Jahrhunderten die Besten beschäftigten. Auch ist die Bearbeitung manches schönen Motivs nur unter kirchlicher Flagge möglich. Ein nackter Mann und ein nacktes Weib, auf einem Bilde zusammengestellt, würden Einlaß in eine moderne Ausstellung kaum finden. Darum entkleidet man ihre Nacktheit des Verfänglichen, indem man die Unterschrift „Adam und Eva“ beisetzt.

Eine eigentliche religiöse Kunst vermag unsere Zeit nicht mehr zu schaffen. An dieser Tatsache kann auch die Existenz der Beuroner Schule nichts ändern. In Rußland werden noch heute Tausende von Heiligenbildern fabriziert, die denen aus der Schule Cimabues zum Verwechseln gleichen. Steht man in der Wladimirkirche von Kiew, deren Dekoration Viktor Waßnezow leitete, so glaubt man sich in die Zeit Justinians, in die Sophienkirche von Byzanz versetzt. Die Beuroner Kunstschule mit ihrer Filiale von Monte Cassino bedeutet zu dieser russisch-byzantinischen Kunst die westeuropäische Parallele. Die Herren haben die Praktiken und Kunstgriffe der mittelalterlichen Musivkünstler in unsere Tage herübergerettet. Sie arbeiten strikt

nach den Regeln, die vor tausend Jahren das Malerbuch vom Berge Athos gegeben, und ich glaube gern, daß sie auf Grund dieser Regeln moderne kirchliche Aufgaben sehr stilgemäß lösen würden, wenn — ja, wenn irgendein Bedürfnis zur Lösung solcher Aufgaben vorläge.

GESCHMACKSVERBILDUNG

Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu. Wir bringen es in Deutschland zu keiner künstlerischen Kultur, weil alle Bestrebungen gerade von denen durchkreuzt werden, die zur Mitarbeit am Werke berufen wären. Da sitzt in Hamburg Alfred Lichtwark und predigt. In allen Tonarten sagt er den Leuten, was für gebildete Barbaren wir sind und wie verlogen alle Kunstpflege bleibt, wenn die Ästhetik nicht beim Nächstliegenden anfängt: unserem eigenen Körper, unserer eigenen Kleidung, bei dem Stuhl, auf dem wir sitzen, und dem Bett, wo wir schlafen. Mit allen Mitteln sucht er künstlerischen Sinn zu wecken, das Auge vor Dingen zu schützen, die den Geschmack verderben. Denn mit dieser Ausrottung der Geschmacklosigkeit muß begonnen werden. Getreide gedeiht nicht, so lange Unkraut wuchert. Die Freude am Echten kann erst kommen, wenn wir das Scheußliche als physischen Schmerz empfinden. Und Lichtwarks Schriften werden viel gelesen. Werden seine Anweisungen befolgt? Verstopfen nicht gerade die sich die Ohren, deren Pflicht es wäre, die guten Worte zu schönen Taten zu machen? Von der staatlichen Unkunstpflege soll nicht die Rede sein. Mein Freund Rosenhagen sprach schon oft von all den Briefmarken, Denkmünzen und Statuen, die nur da zu sein scheinen, um zu verhöhnen, was Lichtwark Schönes über die Medaille

und über Denkmalskunst schrieb. Aber ein neu erscheinendes Sammelwerk nötigt, die alte Photographenfrage wieder anzuschneiden.

Ein unerschöpfliches Thema! Die Photographen sind da. Ihre Leistungen durch die künstlerische Radierung verdrängen zu wollen, wird Utopie bleiben. Und es ist nicht nötig. Denn die Photographie kann Kunst im reinsten Sinne des Wortes sein, wie die Amateurausstellungen der letzten Jahre bewiesen. Selbst die Erzeugnisse des Berufsphotographen kann ein künstlerischer Hauch umwittern. Er kann sich dem Porträtmaler nähern; in der Art, wie er die Leute setzt, ihren Kopf beleuchtet, auf den Charakter der zu Porträtierenden eingeht. Lenbachs Geschicklichkeit ist bekannt. Er beobachtet die Menschen, läßt den Apparat arbeiten in dem Augenblick, wo ein Charakterzug, der ihm signifikant scheint, sich ausprägt, und seine Ölbilder sind Umschreibungen — oft verschlechterte — eines genialen Lichtbildes. In ähnlichem Sinn wäre eine Hochschule für Photographen denkbar. Tüchtige Porträtmaler — für Geld ist alles zu haben — würden den Unterricht erteilen: psychologisch-ästhetische Praktika; würden die Schüler anleiten, ein wenig in Menschenphysiognomien zu lesen, das Charakteristische herauszufinden und über die Pose sich klar zu werden, in der dies Charakteristische sich am echtesten äußert. Auch eine Sammlung von Nachbildungen guter moderner Bildnisse müßte vorhanden sein: Gelehrte und Kaufleute, Offiziere und Schauspieler, schlanke Backfische und dicke Metzgerfrauen. Der Schüler würde sehen, daß selbst das Banalste noch die Übersetzung in Kunst verträgt, und daß die Tätigkeit des Porträtmalers im Herausarbeiten, nicht im Vertuschen des Charakters liegt. Er

würde beim Durchblättern seines Musterbuches auch für Pose und Auffassung gewisse Anhaltspunkte finden und durch den Vergleich seines Opus mit ähnlichen gemalten Porträts sich der schlimmsten Geschmacklosigkeiten bewußt werden.

Wie aber liegt es in Wirklichkeit? Gleich das Vorzimmer zeigt, daß die kunstgewerbliche Bewegung des letzten Jahrzehnts an den Photographen spurlos vorüberging. Das wäre gleichgültig, wenn es nur um Mode sich handelte. Doch das neue Kunstgewerbe formuliert ein neues Prinzip. Wir sind ehrliche Leute, geben uns, wie wir sind, bezeichnen als Hochstapler den, der unter klingendem Namen schwindelt. Also verlangen wir auch vom Kunstgewerbe Ehrlichkeit. Kein falscher Prunk soll innere Hohlheit decken. Jedes Stück soll sein, wofür es sich ausgibt. Zweck und Stoff allein sollen die Form bestimmen. Auch zum Klassenbewußtsein sind wir endlich erwacht. Wir finden es verächtlich und erbärmlich, für unsere Zimmer noch aus Gips und Pappe Dinge herstellen zu lassen, die einst in Königschlössern aus Marmor und Bronze waren. Ehrt den König seine Würde, ehret uns der Hände Fleiß. Von diesem demokratischen Stolz zeugt unser Kunstgewerbe. Aus Affen höfischer Kultur sind wir Menschen geworden.

Nur beim Photographen sind wir es nicht. Da paradieren all die Säulen und Geländer, Balustraden und wallenden Portieren, durch die auf den Bildnissen der Gründerzeit Bankiersfrauen sich den Schein van Dyckscher Prinzessinnen geben. Da stehen kippliche Gueridons, wacklige Tischchen und gedrechselte Stühle, so unglaublich, so lächerlich und elend, daß sie der Ofen ausspeien würde, in den sie gehören. Und der elende Plunder steht nicht nur da. Er ist das künstlerische Beiwerk. Er gibt „Stimmung“. Der Stu-

dent, sonst so forsch, fühlt sich nicht beleidigt, wenn der Photograph ihm zumutet, sich neben den Gueridon zu stellen. Die dicke Metzgerfrau tritt auf die Balustrade und spielt Julia, die nach Romeo ausspäht. Der Gelehrte setzt sich, womöglich rittlings, auf das kippliche Stühlchen neben den gedrechselten Nipptisch und hält still, wenn der Photograph ihm als Insignien seines Forscherberufes noch Meyers Konversationslexikon oder Redwitz' Amaranth in die Hand gibt.

Die ernstesten Leute sind beim Photographen wie vom Teufel besessen. Kunstgeschichtlich gebildet, wie sie sind, kennen sie die Worte Millets: „Die Schönheit liegt in der Harmonie des Menschen mit seiner Tätigkeit" und fanden die Wahrheit auch im Leben bestätigt. Derselbe Bauer, der im Kittel auf dem Acker stolz wie ein König aussah, derselbe Dienstmann, der in seiner blauen Bluse einem urweltlichen Riesen glich, wirkt unbeholfen, lächerlich und linkisch, wenn er am Sonntagnachmittag seinen Spaziergang macht. Der Zylinder wird ihm zur Angströhre. Er fühlt sich im ungewohnten Kleide beengt, hat seine natürlichen Bewegungen, den Charakter verloren — den großen Rhythmus, den die Arbeit dem Körper gab. Dieselbe Kellnerin, die in weißer Schürze, Krügel im Arm, so nett und adrett aussah, blamiert ihren Verehrer, wenn sie aufgedonnert, die Karikatur einer Dame, Unter den Linden geht. Der Gebildete weiß das. Und zieht trotzdem die Feiertagsseele an, wenn er den Salon des Photographen betritt. Er striegelt sich das Haar, dreht sich den Schurrbart, läßt sich einen Pelz, der ihm nicht gehört, malerisch um die Schultern drapieren, blickt inspiriert, als würde er einer Offenbarung teilhaftig. Und was von Charakter noch übrig bleibt, tilgt die Retouche.

Man denke sich den Schädel Bismarcks, dieses Wundergehäus, das ein gigantischer Geist sich baute. Die Äderchen, die Wölbungen sind wegretouchiert; wegretouchiert die feinen Falten, von denen jede einzelne Stoff für Lavater hätte sein können, und der nichtssagende Kopf eines Generals bleibt übrig. Nun sind wir ja keine Bismarcks. Aber eine Dosis von Charakter hat jeder. Das Leben hat uns gezeichnet. Der Kopf ist der Behälter der Gedanken, die hinter der Stirne wohnen. Jede Frau, jedes junge Mädchen ist schön, weil sie nur einmal in der Welt existiert, keiner anderen gleicht, selbst von ihrer Zwillingsschwester sich durch feine Nuancen unterscheidet. Beim Photographen nimmt jede und jeder die nämliche Pose an, eine der drei Attituden, die der Katechismus des Photographierreglements vorschreibt. Die Falten werden geglättet, fehlende Haare ergänzt, Stumpfnäschen gerade gebogen. Und das Auge hat seinen Ausdruck, die Stirn ihre Form, das Gesicht des Backfisches den pikantesten Reiz verloren. Aus dem Schädel des Mannes ist ein Friseurkopf, aus dem Weib eine Puppe geworden.

Das scheint sehr gleichgültig. Aber es stehen ernste Dinge in Frage. Die böse Tat, nach Schiller, gebiert fortzeugend Böses. Der Parodierte, seines Wesens Entkleidete kommt dem Photographen nicht grob. Nein, er fühlt sich „geschmeichelt“, setzt das Bild auf ein Nußbaumgestell, hängt es im Plüschrahmen an die Wand und betrachtet es mit Wohlgefallen täglich. Freilich, ein „Wandschmuck“ ist es nicht, der muß „in Öl“ sein. Also wird das leere, ausdruckslose Kabinettbild noch ins Leerste, Ausdrucksloseste potenziert. Eine „Kunstanstalt“ muß es vergrößern und mit Ölfarbe überkleistern. Mancher kommt sogar auf die

Idee, sich malen zu lassen. Und nun wehe dem Künstler! Er kann es anfangen, wie er will, die Photographie war schöner. Das ganze Märtyrertum unserer Porträtmaler geht auf die retouchierten Photographien zurück. Logisch wäre, daß der Photograph vom Künstler lernte. Statt dessen muß dieser, um den Wünschen zu entsprechen, zum Retoucheur herabsteigen. Der Photograph diktiert dem die Regeln, vor dem er im Staube zu knien hätte.

ÄSTHETISCHE KULTUR

Dieser Aufsatz soll nicht von „gelehrten Sachen“ handeln. Denn die beschäftigen uns, scheint mir, fast zu viel. Wir haben enorm viel Kenntnisse. Wir haben schrecklich viel gelesen. Und gewöhnlich schleppen wir diese Kenntnisse als Ballast mit uns. Sie hindern uns nur, unser eigenes Gehirn in normaler Weise funktionieren zu lassen. So wie jemand von den Gelehrten sagte, man müsse sie erst ihrer Wissenschaft entkleiden, um ihnen den gesunden Menschenverstand wiederzugeben.

Mit der Kunst wenigstens, von der ich sprechen möchte — Fachsimpler sind wir ja alle — ist es seltsam gegangen. Wenn ich Unter den Linden spazieren gehe und ein hübsches Mädchen mir begegnet, dann denke ich ganz mechanisch: Donnerwetter, das hübsche Kind! Um das festzustellen, brauche ich in keine Bibliothek zu gehen und keine Bücher über Frauenschönheit nachzulesen, auch den Geburtstag und die Lebensverhältnisse des Mädchens nicht zu kennen. Der Gedanke kommt mir ganz unwillkürlich, als reine Reflexbewegung. Einem Bilde gegenüber brauchte das nicht anders zu sein. Ich sehe eines, es gefällt mir, nun dann freue ich mich daran. Gefällt es mir so gut, daß ich mich nicht davon trennen kann, und habe ich das Geld dazu, was auch eine Rolle spielt, dann kaufe ich es mir. Manchmal kann ich auch einem Mädchen sagen:

Das steht dir gut, kaufe dir diesen Hut, kaufe dir dieses Kleid. Und ganz ebenso kann ich einem Künstler sagen: Ich denke mir etwas Schönes, aber ich kann es nicht machen, du bist ja Künstler, bitte, mache es mir.

Nicht anders war eigentlich das Verhältnis der Menschen zur Kunst von Ramses und Perikles bis auf Leo X. und die Pompadour. Der eine war ruhmgierig. Noch lange nach seinem Tode sollten die Menschen von ihm sprechen. Also beschäftigte er vierzig Jahre lang tausend Sklaven, damit sie die Pyramide errichteten, in der er ruhen konnte. Der andere war fromm — oder seine Stellung verlangte es — also ließ er eine Kirche erbauen, größer und schöner als alle Kirchen der Welt. Der dritte hatte das Bedürfnis, früh, wenn er aufstand, sich an schönen Farben, an edlen Linien zu freuen, also hing er in sein Schlafzimmer ein Bild, ein wirkliches Kunstwerk, das vielleicht viel kostete, ihm aber auch Freude, viele Freude gab. Die Pompadour als königliche Maitresse hielt auf ihr Äußeres, sie brauchte schöne Ringe und geschmackvolle Kleider, eine aparte Frisur und feine Möbel. Also ließ sie den Künstler kommen und sagte ihm: Ich brauche das, du bist Künstler, bitte, mach' mir's. Und wohlgemerkt, das alles war nicht getrennt. Ramses, der die Pyramide bauen ließ, besaß, wie die ägyptischen Gräberfunde lehren, auch schöne Agraffen und Ringe. Leo X. sah auf sein Tafelservice ebenso wie auf die Kuppel der Peterskirche, und die Pompadour hatte nicht nur Pompadourroben, auch Bilder von den ersten Meistern ihrer Zeit. Die Menschen umgaben sich mit schönen Dingen, einfach weil ihr Wohlbefinden es forderte.

Für den Künstler aber hatte das die selbstverständliche Folge, daß er ein Allerweltskerl war, der alles konnte.

Es gab damals kein abgegrenztes Fach, keine „hohe“ und „niedere“ Kunst. Holbein hat die Bildnisse, die er am englischen Hofe malte, nicht nur gemalt. Der ganze König, wie er dasteht, ist eine Schöpfung Holbeins. Denn Holbein hat das Barett gesteckt und die Agraffe gezeichnet, die bunten Steine für den Gürtel gewählt und den Schwertgriff entworfen. Das Bett, in dem Heinrich schlief, die Gläser, aus denen er trank, seine Uhren, seine Möbel, seine Leuchter — alles war von Holbein. Desgleichen hat Boucher nicht nur den Wagen entworfen, in dem die Marquise fuhr, er hat auch die Tischkarten gezeichnet, wenn sie Soupers gab, hat für ihr Liebhabertheater die Dekorationen gemalt und den kleinen Balletteusen, die in den Stücken auftraten, die Kostüme geschneidert. Dekorateur und Schreiner, Juwelier und Modist — alles war in der Person eines einzigen Mannes vereinigt. Und aus diesem Zusammenwirken der Künste erklärt sich der einheitliche Stil, der alles durchdrang, Geschichte der Architektur, der Plastik, der Malerei, das wäre den Menschen von damals ein unverständlicher Begriff gewesen. Denn Kunst war für sie nichts Totes, nichts Abstraktes, wissenschaftlich zu Betreibendes. Sie war ihnen ein natürliches Bedürfnis, wie Essen, Trinken und Schlafen. Sie sollte das Leben verschönern — voilà tout. Kunst und Leben waren eins.

Ich sagte: für die Menschen von damals, und das ist freilich mit großer Einschränkung zu verstehen. Denn nur sehr wenige waren in der Lage, sich mit Kunst zu umgeben. Kunst ist eine teure, sehr teure Sache. Die großen Kathedralen des Mittelalters, die Dome von Köln, Straßburg, Regensburg, Ulm konnten nur entstehen aus einer Gesinnung heraus, die uns heute ganz unverständlich ist, aus

einem Idealismus heraus, der Geld hergab für Dinge, an deren Anblick, wenn es gut ging, erst einmal die Enkel und Urenkel, die Menschen der Zukunft sich erfreuten. Die Namen der reichen Patrizier, die privatim den Kunstsport trieben, sind an den Fingern herzuzählen. Es sind die Medici in Florenz, die Fugger und Imhof in Deutschland, die Six, Crozat u. a. in Holland und Frankreich. Die Könige aber — das ist eine Sache für sich. Der Kunsthistoriker kann die Werke, die sie entstehen ließen, für ebenso schön halten, wie der Nationalökonom sie verwerflich findet. Denn die Schloßbauten Ludwigs XIV. ruinierten Frankreich. Die ästhetischen Liebhabereien der sächsischen Auguste saugten Sachsen aus. Über die Kunstpflege der Hohenzollern wurde gelegentlich des Krönungsjubiläums viel Lobendes und Schönes geschrieben, doch mit das beste Stück Hohenzollerngeist war es vielleicht, als der Grenadierkönig über den Glanz des Dresdener Hofes sagte: Für solche Sachen haben wir kein Geld.

Es liegt Logik, viel tiefe Logik darin, daß bei allen Revolutionen sich die Wut des Volkes zuerst gegen die Kunstpassionen der regierenden Herren richtete. Cromwell ließ öffentlich die Bilder von Tizian, Leonardo und Rubens versteigern, die Karl I. erworben hatte. Als 1789 in Paris die Marktweiber mit Spießen bewaffnet in die Schlösser eindrangen, da durchstachen sie die Bilder und die Gobelins, verbrannten die Teppiche und Gardinen, zertrümmerten die Lüster und die Gläser von Murano. Es war ein Hohn auf alle Menschenrechte, daß ein einziger das alles hatte, während sie selber hungerten und darbten, an Knochen nagten wie die Hunde. Après nous le deluge — dieses Wort der Pompadour ist nicht umsonst gesprochen.

Wir möchten keine Königin mehr, die wie Maria Antoinette für 160 000 Franken Kerzen im Jahr verbrennt und ihren Hoffriseur mit 240 000 Franken besoldet. Die Kunstpflege eines einzelnen war damals nur dadurch möglich, daß tausend andere Not litten. Die Fürsten fraßen ihr Volk, wie der alte Kronos seine Kinder. So hat das bürgerliche Jahrhundert auch seine Könige zu Bourgeois gemacht, ihnen die Mittel genommen, Mäzene großen Stiles zu sein, und der einzige, der es versuchte, der als roi soleil redivivus sich fühlte, Ludwig II. von Bayern, der Romantiker der Gottähnlichkeit, war ein Wahnsinniger.

Mit diesen Tatsachen ist zu rechnen. Es wird jetzt so unglaublich viel in Kunsterziehung gemacht. Überbrettelei und Kunsterziehung — das scheinen die fixen Ideen unserer Zeit. Diesem Kunsterziehungsrummel gegenüber muß betont werden, daß wir denn doch noch andere Aufgaben haben, als schlappe Genußmenschen heranzuzüchten. Das 19. Jahrhundert wird später wohl als eines der gewaltigsten der Weltgeschichte dastehen. Nie wurden auf technischem Gebiete größere Eroberungen gemacht, nie haben auf sozialem Gebiete größere Umwälzungen sich vollzogen. Der sogenannte dritte Stand — will sagen, wir selber — der früher als Kulturträger kaum in Frage kam, ward der herrschende, der sogenannte vierte Stand harrt seiner Erlösung. Wohin wir blicken, überall sehen wir Riesenfragezeichen, Sphinxrätsel, die zu lösen die Kunst gewiß am allerwenigsten taugt. Von diesem Gesichtspunkt aus hat Tolstoi sein Buch gegen die Kunst geschrieben, das Glaubensbekenntnis eines edlen Menschen, der von ganz anderer als von künstlerischer Seite die Lösung der Grundprobleme unserer Zeit erwartet. Und ehrlich war es

auch, als William Morris auf die Frage eines Kunsterziehers, wie das Leben der Armen ästhetisch verschönert werden könnte, die schlichte Antwort gab, eine Seite Speck sei vorläufig für solche Wohnungen der schönste Schmuck. Beachtet man das, denkt man der viel dringenderen Aufgaben, die unsere Zeit vorfand und noch lösen muß, dann ist es gewiß verständlich, daß während des ganzen 19. Jahrhunderts das Verhältnis der Menschen zur Kunst ein mehr oder weniger loses, gleichgültig abweisendes war. Die Kunst mußte sich fügen, mußte aus der Herrin die Magd werden, sie mußte dienen — zunächst durchaus nicht der Verschönerung des Lebens, sondern ganz anderen Zwecken, sofern sie nicht gänzlich wie das Mädchen aus der Fremde verschwinden wollte.

Die Demokratisierung der Kunst, die Säkularisierung der alten Kunstschätze, das war das erste Ergebnis. Wenn wir heute durch unsere Galerien, unsere Museen gehen von einem Bild zum anderen, sind wir uns oft gar nicht bewußt, daß noch unsere Urgroßeltern all diese schönen Dinge nie und nimmer in ihrem Leben hätten sehen können. Gewiß, einiges sahen sie, wenn sie am Sonntag in die Kirche gingen, doch das meiste hing in Schlössern, war nur der fürstlichen Familie, den Alleredelsten der Nation bekannt. Aus dieser Kunst für wenige ward eine Kunst für alle. Das Schöne, vorher exklusiv, ward Gemeingut. Die Museen sind Nationalbesitz des Volkes. Allein diese Tatsache deutet an, was für riesige Errungenschaften wir den sozialen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts danken.

Andererseits dürfte ein Rokokoherr, könnte er als Spirit durch die Säle schreiten, wohl tief betrübt sein. Er war so persönlich mit all diesen Bildern, die einst seine

Zimmer schmückten, verwachsen. Es machte ihm solche Freude, sie so zu hängen, daß sie mit den Möbeln, der Wandverkleidung und allem Zubehör ein harmonisches Ganzes bildeten, daß der Raum selbst, in dem er lebte, ein Kunstwerk war. Und nun sieht er sie wieder, tot und welk — Blumen gleichsam, die aus dem Boden gerissen, getrocknet und ins Herbarium geklebt sind. Jedes ist mit wissenschaftlicher Etikette versehen, so wie Linné jeder Pflanze einen Namen gab. Alles ist in Arten und Familien geordnet, alles am Faden kunstgeschichtlicher Gelehrsamkeit aufgehängt. Es ist auch so viel da, daß dem Rokokoherrn graust. Denn er weiß, daß es mit dem Kunstgenuß ist wie mit einem guten Diner. Zehn Madonnen kann man hintereinander so wenig mit Vergnügen betrachten, als man hintereinander zehn Suppen ißt. Und einen Rembrandt unmittelbar nach einem Michelangelo, einen Raffael nach einem Botticelli, einen Boucher nach einem Velasquez zu genießen ist ebenso unmöglich, als wollte man wie ein verrückt gewordener Gargantua harte Eier mit Schlagsahne, Beefsteak mit Apfelkuchen oder Hecht mit Plumpudding verschlingen. Freilich, die Leute scheinen ja — auch das ist dem Rokokoherrn seltsam — die Bilder gar nicht zu genießen. Denn sie schauen sie eigentlich gar nicht an. Sie haben ein dickes Buch, den Katalog, in der Hand. Darin blättern sie, lesen, wann der Künstler geboren wurde und was das Bild darstellt, dann überzeugen sie sich, ob es dahängt und der Beschreibung entspricht. Selbst das Äußere der Leute will dem Rokokoherrn nicht recht gefallen, denn viele haben ausgetretene Stiefel und schlechtsitzende Röcke, während es zu seiner Zeit üblich war, immer am eigenen Körper mit der Kunstpflege zu beginnen. Auch er kauft sich den Katalog, und das kolossale,

darin niedergelegte Wissen imponiert ihm. Trotzdem will es ihm nicht in den Kopf, daß das, was ehedem der natürliche Schmuck des Lebens war, für diese neuen Menschen Studienmaterial wurde, daß aus der Kunstfreude von einst die Kunstwissenschaft als Spielart der Philologie sich entwickelte.

Diese alten Werke waren nun da, man hatte sie als Erbe der aristokratischen Welt übernommen, man konservierte sie nur. Brauchte man auch neue? War auch für die bürgerliche Gesellschaft der Künstler noch notwendig? Nein, eigentlich nicht. Denn wirkliche ästhetische Bedürfnisse waren nicht mehr vorhanden. Das wird deutlich, wenn man ein kulturgeschichtliches Bilderbuch durchblättert und da in den Kupferstichen verfolgt, was für Wandlungen in der Zimmereinrichtung und der Kleidung der Menschen sich in jenen Jahren vollzogen. Noch bis 1830 lebte das Alte sich aus. So wie der Horizont eine Zeitlang nach Sonnenuntergang leuchtet. Die Zimmer sind geschmackvoll, die Handwerker leisten noch etwas, denn es werden Anforderungen an sie gestellt, und die gute handwerkliche Überlieferung lebt noch. Aber seit dieser Zeit geht alles abwärts. Jeder Sinn für den Komfort des Lebens hört auf. Fadenscheinig, vernachlässigt sehen die Menschen aus. Kahl und unfreundlich werden die Zimmer. Unsere Denker, in ihrer Gedankenwelt lebend, empfinden sich nicht als kulturlos, wenn sie in schnupftabakbeschmutztem Rock an kippligem, armseligem Schreibtisch sitzen. Stehende Figur der „Fliegenden Blätter“ wird der zerstreute Professor, der in der Unterhose ins Kolleg geht und überall, wo er hinkommt, seinen Regenschirm stehen läßt.

Ein eigentliches Bedürfnis nach Kunst war also nicht mehr da. Unglücklicherweise aber gab es noch Maler und

Bildhauer, und man konnte die armen Kerle doch unmöglich verhungern lassen. Also dachte man nach, wissenschaftlich und gründlich, wie es im Wesen der Epoche lag, wie sich diese Leute zweckdienlich verwenden ließen, wie es möglich wäre, aus der nutzlosen Zierpflanze der Kunst ein nützliches Küchenkraut im Gemüsegarten des modernen Staatswesens zu machen. Und man kam zu dem Resultat, als frivoler Luxus sei sie zwar nicht mehr zu brauchen, aber zu zweierlei Dingen sei sie nütze: zur Pflege der patriotischen Gesinnung in der Öffentlichkeit und zur Hebung der Bildung im Privathaus.

Damit war das erlösende Wort gesprochen.

Der Staat war imstande, die Kunst mit gutem Gewissen unter seine obrigkeitliche Protektion zu nehmen. Also wurde sie dem Kultusministerium zugeteilt. Akademien zur Heranziehung brauchbarer Malbeamter wurden ins Leben gerufen und gesinnungstüchtige Männer zu Direktoren bestellt. Der Ressortchef des Ministeriums, von Landes-Kunstkommissionen unterstützt, wachte mit Sorgfalt darüber, daß die jungen Musensöhne nicht allzu sehr mit den Musen liebäugelten, sondern vorschriftsmäßig ihren Dienst taten, daß namentlich bei den öffentlichen Aufträgen nichts Reglementwidriges mit unterlief. Stillgestanden, richtet euch, Augen rechts, eventuell nach oben, das war das Programm der staatlichen Kunstpflege.

Was wir ihr Schönes verdanken, ist bekannt. Wir erhielten in erster Linie sehr viele Denkmäler. Keine Epoche der Vergangenheit kann sich eines solchen Denkmalsegens rühmen. Man denkt an den Jason-Mythos von den ehernen Männern, die wie Pilze aus dem Boden schießen, und sobald man einem den Kopf abhaut, wächst sofort wieder ein

anderer nach. Auch an die Kinder denkt man, die keinen Zettel leeres Papier sehen können, ohne etwas Dummes darauf zu kritzeln. So konnte das 19. Jahrhundert keinen Platz sehen, ohne ein Denkmal darauf zu stellen. In den vergangenen Jahrhunderten hatte der Bildhauer für Loggien und Kirchen, für Paläste und das Haus das Allerverschiedenste — Brunnen und Götterbilder, Grabschmuck, Sakramentshäuschen, Leuchter, Statuetten — zu liefern gehabt. Das 19. Jahrhundert kannte nur das Denkmal. Und nicht etwa das Denkmal, das lebendige Gedanken, Empfindungen unseres Zeitalters aussprach, das von den sozialen Errungenschaften unseres Jahrhunderts, von unserer Arbeit, unseren Leiden und Hoffnungen erzählte, nein, nur das Denkmal als Bildungsstoff, als Lehrmittel der vaterländischen Historie, als Wucherpflanze des Byzantismus. Beim Durchblättern unserer illustrierten Zeitschriften meint man oft, unsere kommandierenden Herren hätten nichts anderes mehr zu tun, als sich für die „Woche" photographieren zu lassen, und die Menschen von heute nichts anderes, als diese Lappalien zu betrachten. Nun, vielleicht wird durch diese Zeitschriften in Zukunft die Kunst entlastet. Denn bisher war unsere Denkmalplastik nur die in Stein gemeißelte, in Erz gegossene „Woche". In Gottes Namen, auch unseren wirklich Großen haben wir Denkmäler gesetzt, unseren Schutzgeistern, unseren Genien. Aber gerade diese Denkmäler sind nicht so, wie sie sein sollten, auch sind sie dadurch entwertet, daß wir den Abstand nicht hielten und neben die Großen die Nullen stellten. Gewissen Denkmalkonglomeraten gegenüber hat man ja fast den Wunsch, es möchten Zentauren, wilde Urweltsgeister auf die Erde kommen und all diese feldhaubenbedeckten Marmorhäupter

sich wie Schneeballen an den Kopf werfen. Es spricht aus unseren Denkmälern nur in sehr wenigen Fällen die Verehrung des Genius, sie zeugen mehr von der Knechtsnatur, der Lakaiengesinnung des Menschen, von seiner Sehnsucht nach Hoftiteln und Ordensbändern.

Was die Monumentalmalerei in Zeughäusern und Ruhmeshallen zu schaffen hatte, ist das logische Seitenstück. Einst hatten Fresken den Zweck, einen Raum zu schmücken, die harmonische Begleitung zur architektonischen Melodie zu sein. Jetzt sind sie, mag das Gebäude in griechischem, gothischem oder gar keinem Stil gebaut sein, einfach als Vignetten an die Wand gepappt. Jedes dekorative Gefühl ist verloren, jede Absicht, schmücken zu wollen, liegt den Bildern fern. Nur ein geschichtliches Repetitorium, sehr gesinnungstüchtig gefärbt, wird abgehalten. Nur was uns auf der Schulbank gesagt wurde, wird nochmals eingebläut. Und mit ganz ähnlichen Werken füllten sich die öffentlichen Sammlungen, mit Bildern von Schlachten und Einzügen, Fürstenbegegnungen und Paraden, die über das Niveau der gemalten Zeitungsnotiz nicht hinauskamen und, nachdem sie in Berlin den Geschmack verschlechtert, nach Breslau und Posen, nach Oppeln und Gnesen geschickt wurden, um in der Provinz ihre Mission zu vollenden.

Das war die Kunstpflege des Staates. Wie war die private? Nun, wir sind arme Schlucker. Bilder in unserem Hause zu haben, reichten die Mittel nicht aus, also galt es die Kunstpflege zu sozialisieren. Ein Schreiben mit einem Meldereiter zu befördern, ist teurer, als wenn ich es, mit 10 Pfennigen frankiert, der Reichpost übergebe. Ein Bild zu kaufen ist teurer, als wenn ich es um 50 Pfennige in einer Ausstellung betrachte oder wenn ich Mitglied eines

Kunstvereins werde. Diesen Erwägungen verdankten die Ausstellungen und Kunstvereine ihre Entstehung. Sie sind gleichsam die Leihbibliotheken der Kunst.

Als solche haben sie uns nützliche Dienste geleistet. Sie haben uns bekannt gemacht mit den Schöpfungen der Künstler, haben uns Gelegenheit gegeben, mehr bemalte Leinwand zu sehen, als die Menschen der vergangenen Jahrhunderte je hätten sehen können. Wenn nur der Vergleich mit der Leihbibliothek nicht auch sonst so zuträfe. Denn darüber wollen wir uns nicht täuschen, uns keine Mätzchen vormachen: Wir gingen eigentlich gar nicht in die Ausstellungen, in den Kunstverein, um Kunst zu sehen, sondern die Bilder waren für uns nur Lesefutter, ganz hundsgemeine Anekdoten. Wir lasen den Inhalt einer Ausstellung wie die kleine Chronik einer Zeitung, wo Kriminalnotizen mit Verlobungsanzeigen, Berichte über Hoffestlichkeiten mit solchen über Wirtshauskeilereien wechseln. Schon die Titel: Historien- oder Genremaler, die sich die Künstler damals gaben, bezeugen, was für Anforderungen wir an sie stellten. Der eine malte Historien — nun, dann lasen wir wieder Geschichte. Der andere malte Genre — nun, dann lasen wir Novellen. Das sogenannte Gemüt und der sogenannte Humor wurden ausschließlich geschätzt. Je mehr es ein Genremaler verstand, den dummen August, den Clown und Reporter zu spielen, desto mehr wurde er verehrt. Selbst die Landschaftsmalerei war eine Ansichtspostkarte in Öl, eine goldrahmenumspannte Illustration der Handbücher Baedekers. Daß die Aufgabe der Kunst gar nicht die Einkleidung literarischer Ideen sei, daß sie ein eigenes großes Reich bedeute, das Reich der schönen Formen und der edlen Linien, war eine unentdeckte Welt.

Und wo in Gottes Namen sollten wir das lernen? Gewiß, im Grunde braucht es nicht gelernt zu werden. Den Menschen von einst, die in künstlerischer Atmosphäre aufwuchsen, war das alles angeboren. Aber die Atmosphäre, in der wir aufwuchsen, war eben nicht künstlerisch. Auf dem Gymnasium lernten wir in der griechischen Grammatik sämtliche unregelmäßige Verben auswendig, ein Wort über griechische Kunst ward uns nie gesagt. Und was die Universität anlangt, so mögen ja heute die Verhältnisse anders liegen. Von mir selbst weiß ich, daß ich das Doktorexamen in Kunstgeschichte machte, ohne eine Ahnung von Kunst zu haben. Ich lernte die Biographien der Künstler auswendig, wie auf der Schule die unregelmäßigen Verben, und als ich die ersten Ausstellungsberichte schrieb, stand ich vor den Bildern wie die Kuh vor dem Berg. Ja, noch hilfloser wie die Kuh, denn das Eingelernte nahm mir sogar den Mut der eigenen Überezeugung. Noch entsinne ich mich, daß ich mich damals des Kniffs bediente, immer die Bilder, die in der Mitte einer Wand hingen, an erster Stelle zu nennen. Denn wenn sie an diesen Ehrenplatz gehängt waren, mußten sie doch gut sein, ein Vertrauen auf die Urteilskraft der Künstler, das immerhin dem Kunstblinden noch am meisten frommt. Nun glaube ich aber nicht, daß ich unter meinen kritischen Kollegen der einzige Dumme war. Den anderen ging es gerade so. Und wenn die sogenannten Fachleute so wenig Empfindung hatten, wie war es vom Publikum zu verlangen. Gewiß, da waren Leute, die sich wirklich an Bildern freuten, die in die Ausstellungen gingen aus reiner Freude am Schönen. Doch nachträglich lasen sie in der Zeitung, daß gerade das Bild, das ihnen gefallen hatte, schlecht sei. Ludwig Pietsch sagte es. Also

mußte es wahr sein — der Deutsche hatte jederzeit vor der Druckerschwärze mehr Achtung, als ihr eigentlich zukommt. So wurde das bißchen Kunstfreude, das da und dort aufkeimte, wieder sofort meuchlings von dem Rezensenten erstickt. Statt dem Publikum die Werke zu interpretieren, setzten sie sich aufs hohe Pferd und verhauten, wenigstens mit dem Federhalter, den Künstler. Selbst unseren Gelehrten kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie ihr redliches Teil dazu beitrugen, den Leuten die Kunst zu verekeln. Denn sie machten sie zu einem Fache wie Mineralogie und Statistik, wie Altprovencalisch und Sanskrit. Es war so unsäglich schwer, diese gelehrten Erörterungen zu verstehen, obwohl sie im Grunde oft nicht mehr enthielten als das Rezept eines Arztes, der einem Patienten ein Glas Wasser, nur daß es wie Medizin schmeckt, unter der Etikette Aqua pura verordnet. Und es war obendrein so überaus langweilig. Die ganze Kunst kam den Leuten langweilig vor, nur weil so langweilige Bücher darüber geschrieben wurden.

Die erste Aufgabe, wenn eine Wandlung eintreten sollte, war, die von den Gelehrten Abgeschreckten wieder herbeizuholen. Es mußte gezeigt werden, daß die Beschäftigung mit der Kunst gar keine Sparte der Wissenschaft, kein Vorrecht von Fachleuten sei, sondern daß jeder die gleiche Veranlagung mitbringt, ja daß die Veranlagung desjenigen, der nie eine Zeile Lübke gelesen, oft größer ist als die des Gelehrten, der tausend Urkunden über Künstler veröffentlichte. Es mußte gezeigt werden, daß man, um ein Bild zu genießen, gar kein Kunsthistoriker zu sein braucht, daß es nicht um Fachobjekte, sondern um Menschenwerke sich handelt, die für jeden da sind, der eine Seele im

Leibe und ein Auge im Kopfe hat. Es mußte gezeigt werden: Kunst ist etwas Sinnliches, ganz wie die Musik. Es gibt hier Farbenklänge, Schönheiten der Linie, für die ihr blind wart. Öffnet euer Auge, saugt den Duft der Werke in euch ein, Kunst kann euch viel Glück bereiten, wenn ihr die Sprache verstehen lernt, mit der sie auf den Fasern unserer Seele spielt. An dieser Aufgabe, den Sinn für Kunst zu wecken, habe auch ich, wie ich wohl sagen darf, mitgewirkt. Wenn ich in meinem Buch über die moderne Malerei manche, die als Götter verehrt worden waren, von ihrem Sockel herunterwarf und andere daraufstellte, so war das nicht die Freude des jungen Menschen am Zerstören und Meutern. Es war das Streben, die zu Ehren zu bringen, die trotz aller unkünstlerischen Anforderungen, die Staat und Publikum an sie stellten, wirkliche Künstler geblieben waren. Es war das Streben, gerade an Kunstwerken, die keinen gegenständlichen Inhalt hatten, den Leuten zu zeigen, worauf es bei der Kunstbetrachtung ankommt. Es war das Bemühen, das formen- und farbenblinde Auge der Deutschen empfänglich zu machen für die Harmonie der Farbe, den Rhythmus der Linie.

Doch das ist immer noch wenig. Die Kunst bleibt noch immer etwas Kränkliches, mühsam Hingepäppeltes, Schwächliches, wenn sie nur in der Treibhausluft der Museen und Ausstellungen ihr Dasein fristet. Sie mußte ihre Wurzeln ins Leben senken, auf die Straße hinausgehen, Blut in sich aufnehmen, sich mit den Menschen verbinden. Es mußte uns nicht mehr genügen, in Museen und Ausstellungen Schönes zu betrachten. Wir mußten das Bedürfnis bekommen, auch in unserem Alltagsleben von schönen Dingen umgeben zu sein.

Daß dieses Bedürfnis sich je wieder einstellen würde, war lange Zeit fraglich. Denn nur die sogenannte hohe Kunst, die irgendwelchen anderen Zwecken diente, hatten wir aus der Vergangenheit herübergenommen. Das sogenannte Kunsthandwerk, das nur schmücken will und früher von den nämlichen Leuten, die die Bilder und Statuen anfertigten, betrieben wurde, war hingesiecht, weil wir Anforderungen an den Schmuck des Lebens überhaupt nicht mehr stellten oder, wenn wir es taten, doch so planlos, daß die Kunst daraus mehr Schaden als Nutzen zog.

Zunächst folgte auf die kahle Armseligkeit der Biedermeierzeit die plüschblausammetrote Talmivornehmheit der Gründerjahre. Es war plötzlich in die Welt viel Geld, sehr viel Geld gekommen, und das Bedürfnis nach Repräsentation ward rege. So füllten sich die Wohnungen mit den Prunkstücken, in denen sich so seltsam die Unsolidität, der Parvenugeist jener Jahre spiegelt. Le bourgeois gentilhomme, das war die Signatur der Epoche, die Ausbildung der guten Stube begann. Das ist das Verächtliche, das Unangenehme an dem Kunstgewerbe von damals. Was uns verstimmt daran, ist weniger seine ästhetische Scheußlichkeit als die unnoble Gesinnung. In unseren Denkmälern wagten wir nicht die Ideen des Jahrhunderts auszusprechen, sondern wir leierten katzenbuckelnd das „Heil dir im Siegerkranz“ ab. Ebensowenig gaben wir uns in unserer Häuslichkeit ehrlich als das, was wir sind, als einfache arbeitsame Menschen.“ Nein, wie alle Romane jener Jahre in adeligen Salons spielten, ahmten wir in unseren eigenen Salons das Höfische nach. Daß es Kommerzienräte gab, die sich künstliche Ahnengalerien anlegten, ist wohl Erfindung der Witzblätter. Aber das ganze Bürgerhaus ward

eine Karikatur des Palastes. Dunkelrote Plüschportieren wallten hernieder, Säulen erhoben sich. Feierliche Flügeltüren, viel zu groß für die Räume, erweckten den Eindruck, als sei hinter ihnen der Audienzsaal eines Monarchen. Plafonds, Türen und Fensterstöcke waren mit Genien und Putten, den unglaublichsten Ornamenten überzogen. Nur schade, der ganze Zauber war falsch, imitiert, zusammengekleistert, Talmi. Das Gold war Cuivre poli, der Stein Stuck und der Marmor Pappe. Alles war Hypothek. Außen hui, innen pfui. Protziges Auftreten und dahinter Schulden. Ja, daß es bei der ganzen Geschichte sich überhaupt nicht um Kunstfreude, sondern um eine erzwungene Galavorstellung handelte, zeigten die Räume, die, keinem Gaste sichtbar — das verschleierte Bild von Sais — hinter der guten Stube sich ausdehnten. Hier war man Mensch, hier durfte man's sein. Da ging der Mann im Schlafrock, die Frau in der Nachtjacke. Kam ein Besuch, so mußte er wie im Vorzimmer eines Zahnarztes sich so lange mit den ausgelegten Prachtwerken beschäftigen, bis die Gnädige ihre Lockenwickel abgenommen und die Krinoline der spanischen Königinnen angezogen hatte.

Ein wenig hob sich der Geschmack, als in den nächsten Jahren auf das Protzige das Stilechte folgte. Es war damals die Zeit der Kostümmalerei, und da diese Bilder vorzugsweise im 16. und 17. Jahrhundert spielten, brauchten die Maler das entsprechende Milieu. Also umgaben sie sich mit schönen alten Schränken und geschnitzten Truhen, mit alten Stühlen, Tonkrügen und altdeutschen Kronleuchtern, mit all den Stoffen, Waffen und Rüstungen, die sie nötig hatten, um ihren Bildern das Gepräge kulturgeschichtlicher Echtheit zu geben. Namentlich Makarts Atelier war

ein Behälter des Feinsten, was das alte Kunstgewerbe schuf. Und in ein Maleratelier paßt ja das alles recht gut. Der Maler braucht sein Arbeitsgerät ebenso wie der Gelehrte im Studierzimmer seine Bücher. Das Dumme war nur, daß wir auch diese Mode ganz gedankenlos mitmachten. Wie wir vorher die Fürsten imitiert hatten, imitierten wir jetzt die Maler. Auch wir wollten, obwohl wir keine Kostümbilder malten, entweder echt oder imitiert, die Möbel, wie sie die Maler als Beiwerk ihrer Kostümbilder brauchten. Und so begann die Zeit, als der Bewohner das einzig stilwidrige Inventarstück seines Zimmers wurde, die Zeit der altdeutschen Weinstuben und der weniger altdeutschen Papierservietten, auf die Jost Ammannsche Landsknechte gedruckt waren, die Zeit, als wir unsere Briefe auf kaffeegetränktes Büttenpapier schrieben und unsere Visitkarten rotschwarz drucken ließen. Die unglaublichsten Opfer haben wir dem Stilgefühl gebracht. Wir zerquetschten uns die Finger an ornamentierten Türgriffen, saßen uns wund auf sogenannten Lutherstühlen, stießen uns blaue Flecken an vorspringenden Leisten und Ecken — und merkten dabei gar nicht, was für barbarische Stillosigkeiten wir begingen, schon indem wir im Gehrock, statt in Trikot und Schaube, in diesen Zimmern saßen oder indem wir altdeutsche Kronleuchter für Gas adaptierten und falsche porzellanerne Kerzen mit elektrischen Glühkörpern ausstatteten.

So war es damals. Sind wir jetzt viel weiter? Hat sich mit einem Schlag alles zum Besseren gewendet? Nun, ich glaube, man kann ja sagen. Man kann sagen, daß wir der kunstgewerblichen Bewegung, in der wir heute stehen, trotz aller Extravaganzen, die sie zeitigte, und so schnell

sie schon wieder zur Schablone führte, doch viel Schönes, Bleibendes danken.

Sie rief zunächst unser Zeitbewußtsein, unser Klassenbewußtsein wach. Vorher hatten wir die fixe Idee, in einer anderen Zeit als der unseren leben, uns für etwas anderes ausgeben zu wollen, als wir wirklich waren. Die neue Bewegung erinnerte uns daran, daß wir dem 20., nicht dem 16. Jahrhundert angehören, auch keine Fürsten, sondern einfache Menschen sind. Und indem sie uns das einschärfte, gab sie uns gleichzeitig den Sinn für die vernünftige Gestaltung der Dinge wieder. Vorher saßen wir, nur daß es nobel aussah, auf Sesseln, die dem Miniaturthrönchen Alexanders von Serbien glichen, schliefen in Betten, die mit ihren durchbrochenen Giebeln und gewundenen Säulen wie umgedrehte Renaissanceschränke aussahen, hatten Öfen um uns, die eher Grabmonumente schienen, wischten den Schmutz unserer Stiefel an Blumenbuketts ab, wenn wir über den Teppich der guten Stube schritten. Daß ein Stuhl ein Stuhl, ein Kleiderschrank ein Kleiderschrank und kein Schlitten, keine Kirchenfassade zu sein hätte, diese so selbstverständliche Wahrheit war vergessen, und jetzt dämmerte sie endlich wieder auf. Das Einfache, Vernünftige, Logische verdrängte die aufgetakelte Nichtigkeit, den konstruktiven Wahnsinn.

Schön ist ferner, daß der Zusammenhang zwischen den Künsten wiederhergestellt wurde. Denn die unglaubliche Stillosigkeit, die bisher unsere Wandmalerei, unsere Buchausstattung, ja alles verunstaltete, erklärt sich größtenteils daraus, daß früher alles zersplittert war, der Maler nicht um den Baumeister sich kümmerte und dem Handwerker jede Verbindung mit dem Künstler fehlte. Nach

langem Ringen ist diese unselige Kluft überbrückt. Künstler ist wie in den guten Epochen wieder jeder, der etwas kann, mag es um den Bau eines Hauses oder um die Ausstattung eines Buches, um ein Bild oder um ein Armband, um eine Statue oder eine Gürtelschließe, ein Grabmonument oder ein Schreibzeug sich handeln. Sogar der Universitätsprofessor — wenigstens wäre es sehr schön — bleibt mit seinen Studenten nicht im Hörsaal, hält ihnen nicht nur über hohe Kunst Vortrag, nein, er geht mit ihnen auch auf die Straße, vor die Auslagen der Läden, läßt sie, statt lediglich Bilder, auch Kravatten und Lampen, Stühle und Damenhüte interpretieren.

Das klingt ja komisch. Wir sind so gelehrte Häuser. Und trotzdem scheint es mir wichtig, daß wieder die Freude an diesen Dingen kam. Denn schließlich ist es doch das Leben, wovon die Kunst sich nährt.

Man denke sich die griechischen Thermen, die griechischen Gymnasien weg, und man streicht die hellenische Plastik. Man nehme an, die Damen der Renaissance hätten im Ramschbazar ihre Hüte und Kleider erstanden, so streicht man die Werke von Tizian, von Raffael, von Botticelli. Gewiß, wir sind stolz auf die deutsche Kultur des vergangenen Jahrhunderts, aber deshalb vergessen wir nicht, daß sie doch eine einseitig literarische war. Es war die Zeit, als der Deutsche im Ausland als der bedürfnislose Schulmeister, der fadenscheinige Bücherwurm verspottet wurde, die Zeit, als wir absichtlich unleserlich schrieben, nur weil der Spruch sagte: docti viri male pingunt. Das hat sich heute geändert. Außer dem Gehirn fangen auch die anderen Organe, die wir hatten verkümmern lassen, zu leben an. Wir gedenken der Riesen der Renaissance,

die wie Leonardo Denker und Forscher, doch zugleich Virtuosen des Genusses waren. Wir wissen, daß alle Kunstpflege ein Begriffsleichnam bleibt, wenn sie nicht beim Nächsten, unserem eigenen Körper, unserer eigenen Kleidung, den Dingen des Alltagslebens anfängt. Die Brille als Brille, die Brille als Zeichen der Gelehrsamkeit und soliden Gesinnung wird seltener. Der Besitz einer Zahnbürste und einer Nagelbürste gilt nicht mehr als Kennzeichen eines Gigerls. Jene Vorsteckhemden mit den Deckkravatten, jene Gummikragen und Papiermanschetten, die so lange im Ausland Kennzeichen des Deutschtums waren und sicher von den alten Griechen nie getragen worden wären, kommen immer seltener vor. Es scheint, das Prinzip des modernen Kunstgewerbes hat gewirkt: daß man solche Dinge nicht tragen soll, weil sie etwas Unechtes, Heuchlerisches, Täuschendes, die Vorspiegelung falscher Tatsachen bedeuten.

Damit komme ich zum Schluß. Denn das scheint mir überhaupt das Wesentliche, das Stolze an der ganzen Bewegung: das Prinzip der Ehrlichkeit. Nicht darum allein handelt es sich, daß jemand gut angezogen ist, denn er braucht, selbst wenn er eine geschmackvolle Kravatte trägt, kein feinerer Kerl zu sein als einer, der eine geschmacklose umhat. Nicht darum handelt es sich, daß ein junges Ehepaar sich die allermodernste Einrichtung bei van de Velde oder Keller und Reiner ersteht. Denn deshalb braucht es noch nicht geschmackvoller zu sein als die jungen Ehepaare von früher, die in einem anderen Geschäft sich eine Renaissanceeinrichtung leisteten. Eine Lehre aber, die das moderne Kunstgewerbe — wenigstens in den ersten Jahren der Begeisterung — auf sein Banner schrieb, wollen wir nicht vergessen. Schön ist nur das, was echt ist und ehrlich.

FRANZÖSISCHE MALEREI

Als meine Geschichte der französischen Malerei erschien, betonte Hans Rosenhagen im „Tag“ die stark subjektive Färbung des Buches. „Es ist ziemlich sicher, daß es dem Widerspruch der Fachgelehrten begegnen wird. Denn Muther setzt gar zu häufig persönliche Empfindungen für die von der Wissenschaft geforderte objektive Beobachtung ein. Er weiß, daß einfache Aufzählung von Namen, Schicksalen, Jahreszahlen und Werken nur langweilen würde. Daher sieht er zu, ob zwischen den nackten Tatsachen nicht gewisse dramatische Höhepunkte liegen, um die alles übrige angeordnet werden kann. Er konstruiert Entwicklungen, Verwicklungen und Katastrophen, ernennt aus eigener Machtvollkommenheit Führer und gibt ihnen nach seinem Belieben ein großes oder kleines Gefolge.“ Ich unterschreibe das wörtlich, muß aber gestehen, daß ich eine andere Art der Geschichtschreibung mir überhaupt nicht vorstellen kann. Denn die Geschichte als solche ist ein Speicher von Geschehnissen. Will ich mich nicht auf rohe Regesten beschränken, sondern aus dem Chaos einen Kosmos machen, so muß ich konstruieren und komponieren, muß, was im Leben unmerklich durcheinanderfließt, in die scharfmarkierten Akte eines wohlgefügten Dramas gliedern. Das habe ich, wie in allen meinen Büchern, auch hier versucht, und wenn es ganz ohne Vergewaltigung bei

solchen Konstruktionen nicht abgeht, so haben sie doch den Vorzug, daß sie die Logik aufweisen, die trotz alles scheinbaren Wirrsals in jeder geschichtlichen Entwicklung waltet.

Von dem sterbenden Rokoko habe ich den Ausgang genommen: von jenen Meistern, die noch in der alten aristokratischen Kultur wurzelten und wie Phantome in die bürgerliche Welt hereinlebten. Fragonard, Greuze, die Vigée-Lebrun — in ihren Werken klingt wehmütig das Jahrhundert der Goncourts aus, dieses „siècle absolument corrumpu", das doch die vornehmste Kunst hatte, die es jemals gab. Und auf das Frivole folgt nun das Puritanische, auf das Weiche das Strenge, auf das Effeminierte das Martialische. David wird der Maler der blutvergießenden Freiheit, des starren republikanischen Römertums. Es lebt in seinen Werken der Geist des Terrorismus, die straffe soldatische Zucht, die durch Napoleon in die Welt gekommen. Dann ein Szenenwechsel. Die Bourbonen, die wieder zur Herrschaft gelangen, haben „nichts gelernt und nichts vergessen". Also taucht mit Gérard der alte royalistische Stil wieder auf. Vorher von asketischer Einfachheit, werden die Bildnisse zu repräsentierenden Prunkstücken.

Im übrigen hatte diese Zeit der monarchischen Restauration zur Folge, daß aus dem Klassizismus die Romantik wurde. Alles, was die Revolution erkämpft hatte, schien verloren. Reaktionäre Mächte regierten. Das mußte die Kunst, die vorher Spiegel und Chronik ihrer Zeit gewesen, in die Opposition gegen das Bestehende treiben. Alles, was man um sich sah, war finster; alles war Stillstand. Also liebte man Raserei und Bewegung, lohende, flammende, polternde Farben, träumte in das leidenschaftschnaubende,

wilde Mittelalter, in den farbenleuchtenden fernen Orient sich hinüber. Die romantische Künstlergeneration — Géricault, Delacroix, Decamps — durchlief wie ein funkensprühender Komet die Bahn. Freilich, Gesamtausdruck des französischen Wesens konnte diese Kunst nicht sein. Der französischste aller französischen Künstler war Poussin, der französischste aller Philosophen Descartes. Und dieser mathematische, klar berechnende Geist liegt im Wesen der Franzosen so tief, daß selbst das Rokoko, trotz seiner Sprünge und Schnörkel, nur die umgestülpte Regel, nicht die Freiheit war; daß Delacroix sogar, der wilde Pathetiker, für Racine, den korrekten, regelrechten Verskünstler schwärmt. In Ingres kristallisierte sich das noch einmal. Wie eine kalte steinerne Sphinx, eisig und übermenschlich groß steht er jenen anderen gegenüber.

Vollnaturen, in sich ruhende, scharf umrissene Persönlichkeiten waren alle diese Meister. Mochten sie Romantiker, mochten sie Klassizisten sein, sie sprachen sich selbst aus, dienten der Kunst. Auf solche Großen pflegen die Kleinen, auf die Starken die Schwachen, auf die Schroffen die Kompromißmänner zu folgen. Die Malerei machte den Gang, den das politische Leben ging. Es war auf die Zeit der klerikalen Reaktion das verständige Bürgerkönigtum gefolgt, das, mit dem Liberalismus paktierend, dem Volk das Trugbild einer geordneten Freiheit vortäuschte. Und diese „geordnete Freiheit", dieses Juste-milieu ward auch die Devise der Kunst. Ingres war so mathematisch und kalt, Delacroix so ausfahrend, so kochend von Leidenschaft. Also vermittelte man, indem man beide auf lauwarmes Wasser temperierte. Auch die Kluft, die den Künstler vom Bourgeois trennte, mußte überbrückt werden. Darum

begannen die Maler — statt der Kunst — den Bildungsinteressen des gebildeten Bürgertums zu dienen, indem sie Geschichten erzählten, auf angenehme Weise historische Kenntnisse übermittelten. Der Name Delaroche besonders ist für diese zwitterhafte Unkunst typisch.

Wer nicht Geschichtslehrer sein wollte, wurde Landschafter, und deutlich zeigt sich hier, daß selbst die armseligste Zeit die Kunst nicht abhalten kann, unsterbliche Meisterwerke zu schaffen. Da das, was das Leben bot, nicht zur Verherrlichung reizte, flüchteten die Künstler in die Natur, die ewig schöne, hinaus. Corot und Rousseau, Dupré, Diaz und Daubigny betraten den Schauplatz, jene Poeten der Landschaftsmalerei, in deren Werken erstmals sich die zitternde Sehnsucht äußert, die den modernen Menschen aus dem Lärm und dem Schmutz der Großstadt in die heilige Einsamkeit der Wälder und Felder treibt.

Noch eine andere Eroberung ward gemacht. Bisher hatte sich die Malerei mit dem modernen Leben ungern beschäftigt. Die Klassizisten nahmen Anstoß an der Formlosigkeit, die Romantiker Anstoß an der Farblosigkeit der Tracht. Auch veranlaßte die ganze Zeitstimmung diese Meister, nicht die Dinge der Gegenwart und der Heimat, nur das Vergangene und Ferne für darstellenswert zu halten. Das Zeitalter Louis Philipps forderte die Satire heraus. Es traten die Zeichner auf, die Philippon um seine Fahne scharte: Monnier und Grandville, Gavarni und Daumier. Sie als die ersten zogen das Alltagsleben in den Kreis der Kunst, indem sie zunächst davon in Form der Satire berichteten. Und einer von ihnen, Daumier, trat auf der Centennale auch als Maler imposant hervor. In seinen Atelier-, Theater- und Gerichtsszenen hat er die ersten

Aktenstücke zum Verständnis des äußerlichen Habitus des 19. Jahrhunderts geliefert.

Je näher die Februarrevolution kam, desto mehr wuchs die Zahl dieser Maler, die, der Vergangenheit den Rücken kehrend, auf das, was rings vorging, blickten. Antigna, Leleux und Tassaert erzählten von den Leiden des Proletariers, von der Not der Armen in sehr weinerlichen melodramatischen Bildern. Und nachdem man einmal begonnen hatte, die Gegenwart zu betrachten, bemerkte man, daß sie nicht nur Stoff für rührselige Anekdoten, für scharfe Satiren enthielt, auch einen Formen- und Farbenschatz, aus dem sich Kunstwerke machen ließen. Millet, von aller erzählenden Novellisitik absehend, malte die mächtigen Bewegungen des Landmannes, den großen majestätischen Rhythmus, den die Arbeit dem Körper gibt. Courbet trat ihm zur Seite, setzte Steinklopfer und Totengräber, Jäger und Viehhändler, dralle Dirnen und alte Bäuerinnen an die Stelle der sammetbekleideten historischen Größen, denen die ältere Ästhetik allein den lebensgroßen Maßstab gestattete. So hatte sich die Malerei mit dem Leben versöhnt. Es war bewiesen, daß auch die Gegenwart Stoff zu großen monumentalen Kunstwerken biete. Und noch nach anderer Seite wurde Courbets Auftreten überaus erfolgreich.

Bisher hatte — sieht man von Delacroix ab — die französische Malerei keine „malerischen" Ziele gehabt. Als gemalte Plastik hatte sie mit David begonnen. Den farbenhungrigen Romantikern stand als tonangebender Meister Ingres, der Zeichner, der Ziseleur gegenüber. Matt, wie Öldrucke, wirkten die Bilder der Historiker, und Millet sogar war im Grunde seines Wesens mehr ein verkappter Bildhauer als ein Maler. Courbet zeigte den Leuten wieder,

was Malen heißt. Etwas Wuchtiges, vlämisch Derbes, etwas, das an Jacob Jordaens erinnerte, ging durch seine breitgemalten, kühn heruntergespachtelten Werke. Ein großer Maître-peintre von einst schien zu neuem Leben erstanden. So hatte sein Auftreten überhaupt zur Folge, daß nun das Malenlernen das Ziel aller Maler ward, daß der plastische Geist immer mehr zurücktrat und das Studium des altmeisterlichen Kolorismus einsetzte.

Nur von diesem technischen Gesichtspunkte aus ist die Entwicklung der französischen Malerei der nächsten Epoche zu verstehen. Denn der kulturgeschichtliche Gesichtspunkt — der Hinweis auf die Kokottenstimmung der Napoleonszeit — ist wohl ausreichend, all die Nuditäten zu erklären, die nun als Diana, Venus, Leda, Nymphen und Grazien den Salon überschwemmten. Doch er kann nicht erklären, weshalb Eremiten und Märtyrer, Kreuzigungen und Grablegungen, greise Bettelphilosophen und runzelige Hökerinnen gleich häufig gemalt wurden. Maßgebend für alles war die alte Kunst, und durch die Rücksicht auf die Alten ward auch die Stoffwahl bestimmt.

Henner, Delaunay, Dubois, Baudry sind die modernen Cinquecentisten. Neu und pariserisch ist der pikante Hautgout, den ihre nackten Schönen zuweilen haben. Doch die Farbenanschauung ist alt: das Sfumato der Mailänder, das Helldunkel Tizians und Giorgiones. In das 17. Jahrhundert leiten Meissonier und Breton hinüber. Man kann den einen auf Dou und Mieris, den anderen — trotz aller äußerlichen Verschiedenheit — auf Claude Lorrain zurückführen. Doch ganz besonders wurde der Naturalismus der Neapolitaner — des Caravaggio, Salvator Rosa, Ribera — studiert. Bonnat wie Ribot, Roybet wie Vollon führen auf diese Epoche

ihren Stammbaum zurück. Ihre Heimat ist die Abteilung des Louvre, wo die Tenebrosi des 17. Jahrhunderts hängen. Diesen stand Velasquez als der Hellmaler gegenüber. Und auch um ihn scharte sich in den sechziger Jahren eine stille Gemeinde. Die Bilder von Alphonse Legros, Frédéric Bazille und Fantin-Latour haben dieselben feinen perlgrauen Harmonien, die der Spanier liebte. Gleichzeitig trat das Rokoko in den Studienkreis der französischen Maler ein. Künstler wie Fromentin und Chaplin verehrten in Watteau und in Fragonard ihre Ahnen.

Hiermit war der Kursus des altmeisterlichen Kolorismus absolviert. Alle maltechnischen Instrumente beherrschte man, konnte alle Melodien der Vergangenheit spielen. So konnte auf das historische Empfinden jetzt das selbständige Natursehen folgen. Das Studium des Velasquez und der Rokokomaler war die beste Vorschule. Denn diese Künstler zuerst berührten ein Problem, das, wie Philipp Otto Runge zu Beginn das 19. Jahrhunderts schrieb, „zwar schon von vielen tief empfunden, von manchen lebendig geahnt, aber von keinem als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz ausgesprochen war“ — das Problem des Lichtes. Und gerade auf die Beobachtung dieser atmosphärischen und luministischen Erscheinungen drängte der Geist des Jahrhunderts hin. Die Landschaftsmalerei — als Reaktion gegen das Großstadtleben — war zu größerer Bedeutung als je gelangt. Die soziale Bewegung brachte das im Freien spielende Arbeiterbild. Dazu kamen noch die Lichtwunder, die den technischen Eroberungen des Jahrhunderts zu danken waren. Paris, vorher so kleinstädtisch dunkel, war von einem Lichtmeer durchflutet. Zauberisch war es, wenn buntbewimpelte Schiffe über die Seine dahin-

glitten, wenn das Licht der Gaslaternen, der flimmernde Schein elektrisch beleuchteter Magazine mit dem Nebel, der blauen Dämmerung kämpfte. Manet als erster, von Velasquez und Goya ausgehend, trat an diese Dinge heran, machte zur Wahrheit, was Runge prophezeite: Licht und Luft würden das große Geheimnis, die große Eroberung der neuen Kunst sein. Er und die übrigen Meister der Impressionistengruppe — Degas, Renoir, Pissarro, Monet und Sisley — werden einst in den Handbüchern als die gefeiert werden, die der modernen Malerei, nachdem sie so lange nur Altes wiederholt, ein neues, weites, nun ihr eigenes Studienfeld eröffneten. Und es erfolgte jetzt die Siebenmeilenstiefelentwicklung, die wir selbst erlebten.

Trotz aller Repressalien hatte Manet in wenigen Jahren gesiegt. Die Prinzipien der Impressionisten wurden aus dem Salon des Refusés in den offiziellen Salon übertragen. Erst stand die Beobachtung des einfachen hellgrauen Tageslichtes im Mittelpunkt der Bestrebungen. Arbeiterbilder, Pleinair-Porträts, graue einförmige Landschaften überwogen. Dann wurden die Ekstasen des Lichtes, die Effekte künstlicher Beleuchtung gefeiert. Man ging nach Algier, wo alles trunken ist von Licht, malte phosphoreszierende Wogen, purpurleuchtende Himmel, elektrisches Glühlicht und bunte Lampions, deren Strahlen in tausend Reflexen auf Menschengesichtern, auf seidenen Kleidern spielen. Schließlich kam der Moment, wo das Auge weh tat. Aus der Helligkeit des Sonnenscheins flüchtete man in den Schatten des Abends, fühlte sich am wohlsten in der Stunde der Fledermaus, wenn grauschwarze Florschleier sich über die Dinge breiten. Bastien-Lepage, Lhermitte, Raffaelli und Roll seien als die typischen Ver-

treter der ersten; Besnard und Montenard als Vertreter der zweiten; Cazin, Carrière und Billotte als die der dritten Phase des Impressionismus genannt.

Hat dieser hiermit seinen Lauf beendet? Bedeutet der Neoimpressionismus einen Anfang oder Ausklang? Das eine wird jedenfalls durch das Streben dieser Pointillisten bewiesen, daß die neueste Kunst vielfach andere Ziele verfolgt, als sie im ursprünglichen Programm des Impressionismus lagen. Sowohl in den Stoffen wie in der Technik ist diese veränderte Marschroute kenntlich.

Ursprünglich war der Impressionismus eine weltfrohe Gegenwartskunst. Nachdem man vorher Dinge des modernen Lebens nur in vorsichtiger Auswahl hatte schildern können, weil sich sonst allzu leicht ein Widerstreit zwischen den neuen Stoffen und der alten Farbenanschauung ergeben hätte, drang mit dem Impressionismus die ganze Hochflut des Modernen in die Kunstwelt ein. Alles war darstellbar, seitdem der Bann der Galerien gebrochen war. Doch diese Realistik ließ andere Bedürfnisse unbefriedigt. Die Phantasie schien geknebelt. Die moderne Sehnsucht nach versunkenen Schönheitswelten verstummt. Gleichwohl lebte sie noch und flammte desto mächtiger auf, nachdem der Wirklichkeitsdurst gestillt war. Nicht mehr realistische, sondern metaphysische Stoffe überwiegen. Und — ein weiterer Unterschied: nur wenige von den vielen, die solche Stoffe behandeln, halten — wie Dagnan-Bouveret — die Verbindung mit dem Impressionismus aufrecht, indem sie das Licht zum Träger der Stimmung machen. Die meisten sind Verehrer der starren Linie und der reinen Farbe — also gerade der Elemente, die während des Lichtregimentes verkümmerten.

Auch diese Wendung läßt sich aus reinem Reaktionsbedürfnis erklären. Nachdem der Impressionismus die Farben zersetzt und die Linien aufgelöst, ist es natürlich, daß sie ihr Recht wieder fordern. Doch noch etwas anderes hat man nicht zu vergessen: die veränderten Ziele, die Puvis de Chavannes der Kunst zeigte. Er hatte im Pantheon eine neue Monumentalkunst geschaffen, hatte an die lange vergessene Tatsache erinnert, daß die Malerei nicht nur eine darstellende, auch eine schmückende Kunst ist, daß ein Einklang bestehen müsse zwischen Bild und Raum. Dieser ornamental-dekorative Gedanke scheint heute die Geister zu beherrschen. Nicht mehr das „Bild an sich" steht im Vordergrund, sondern die einzelnen Künste streben zur Synthese zusammen. Die Malerei legt sich freiwillig Fesseln an, um nur noch Teil einer einheitlichen symphonischen Raumkunst zu sein. —

Jeder dieser Sätze ist angreifbar. Denn erstens kann ein kurzer Artikel nur plump andeuten, was in dem Buche steht. Zweitens ist Architektur eine Kunst und als solche persönlich. Wie verschiedene Architekten aus den nämlichen Baustücken doch verschiedene Häuser aufrichten, stellt sich auch jedem, der ein geschichtliches Gebäude errichten will, diese Entwicklung ganz verschieden dar. War sie anders, als ich annehme — eh bien. Dann können andere sie anders zeichnen. War sie so, wie ich annehme — desto besser. Denn dann wäre in dem Buch der Grundriß der gesamten europäischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts enthalten. Dasselbe Stück, das seine Première in Paris erlebte, kam — nur weniger kunstvoll, mehr zusammengetrieben, mit geringerer Rollenbesetzung — auch in allen anderen Ländern zur Aufführung.

KUNSTGESCHICHTE

Vor mir liegen zwei Aufsätze — Besprechungen meiner letzten Bücher. Der eine, in „Nord und Süd" erschienen, bedauert, daß unter den Universitätslehrern von heute so wenig Persönlichkeiten seien, und fährt fort: „Der relativ beste, den ich kennen lernte, war ein Kunsthistoriker, mit allerdings feiner Anempfindungsfähigkeit. Doch er sang in gleichhohen Tönen von Liebermann und Böcklin, von Menzel und Leibl wie von Rossetti und Burne Jones. Das sagt genug." Der andere Artikel — von Hans Rosenhagen — steht im „Tag": „Daß Muther dem Widerspruch der Fachgelehrten begegnet, ist erklärlich. Denn er setzt gar zu häufig subjektive Empfindungen für die von der Wissenschaft geforderte objektive Beobachtung ein. Er konstruiert Entwicklungen, Verwicklungen, Katastrophen; ernennt aus eigener Machtvollkommenheit Führer und gibt ihnen nach seinem Belieben ein großes oder kleines Gefolge." Wie dort die mangelnde Subjektivität, wird hier die fehlende Objektivität getadelt.

Den ersten Vorwurf kann ich leicht ertragen. Denn ich habe diese Subjektivität gehabt — in jenen Jahren, als meine „Geschichte der modernen Malerei" erschien — und wenn ich sie heute zurückdränge, so ist der Grund der, daß ich als Historiker sah, zu welchen Ungerechtigkeiten sie verleitet. Damals war die Sturm- und Drangzeit der neuen

Kunst. Die jungen Ideale traten so sieghaft auf, daß die Begeisterung für sie verführte, alle früheren Ideale für falsch zu halten. Liest man das Buch, so hat man das Gefühl, einen hohen Berg zu erklimmen. Klassizismus, Romantik, Geschichtsmalerei — es sind dunkle Schluchten, durch die man notwendig muß, um ein Stück höher zu kommen. Erst auf dem Gipfel angelangt, atmet man auf. Denn hier ist's hell und licht. Es strahlt die Sonne des Impressionismus.

Die Strafe für diese Einseitigkeit folgte auf dem Fuße. Gerade als ich glaubte, das Ziel erreicht zu haben, machte die Geschichte eine Schwenkung, die mir das ganze Konzept verwirrte. Die englischen Präraffaeliten wurden in Deutschland bekannt. Die Rosenkreuzer erließen ihre Manifeste. Puvis de Chavannes und Moreau, Marées und Böcklin zogen die Jungen in ihren Bann. Also Ideale, denkbar entgegengesetzt denen, für die ich auf tausend Seiten gefochten hatte. Und was das schlimmste war: auch jene Wegstrecken, die ich für Schluchten hielt, erschienen nun plötzlich in anderem Licht. Das Jahrhundertende bestätigte den Jahrhundertanfang. Es war unmöglich, für Thoma und Burne Jones zu schwärmen, ohne daß Führich und Steinle im Werte stiegen.

Seitdem kenne ich das Gefährliche der Subjektivität. Das Aktuelle ist nicht das Ewige, das Gegenwärtige nicht das einzig Wahre. Jede Kunstrichtung, die überhaupt einmal Leben hatte, war innerhalb dieser Zeit berechtigt. Jede stirbt, wenn ihre Stunde gekommen ist, eines natürlichen Todes gleich jedem Organismus. Und der Historiker darf nicht Vatermörder, weder Ankläger, noch Verteidiger sein. Seine Stellung ist die des Protokollschreibers

der Geschichte. Er hat den Boden zu untersuchen, in dem die Kunst jedes Zeitalters wurzelt; hat nachzuweisen, weshalb die Epoche des Cornelius eben nur diesen, keinen Liebermann haben konnte; hat jeden Künstler als Produkt seiner Zeit zu deuten. In diesem Sinne zu schreiben, habe ich in dem Buch über „französische Malerei“ versucht. Hier kommen alle Meister — David und Delacroix, Ingres und Corot, Moreau und Manet — zu gleichem Recht. Das Lob der Phantastik und der Gegenwartskunst, der Dunkel- und Hellmalerei, des Lichtes, der Farbe und der Linie wird „in gleichhohen Tönen gesungen“. Der Mangel an Einseitigkeit, das Streben nach Objektivität hat, wie mein erster Kritiker findet, zu gänzlicher Unpersönlichkeit geführt.

Doch Rosenhagen meint, das Buch sei nicht objektiv, und auch das ist richtig. Die Frage erhebt sich, ob es überhaupt eine objektive Kunstwissenschaft gibt.

Natürlich gibt es eine. Daran ist kein Zweifel. Der Verfasser eines Galeriekataloges kann so objektiv wie ein Statistiker sein. Er nimmt das Inventar auf, beschreibt die Bilder, notiert die Größenverhältnisse, die Herkunft; vermeldet, ob sie auf Kupfer, Holz oder Leinwand gemalt sind, und zitiert nötigenfalls die Urteile der Kenner. Freilich — hier kommt schon das Schlimme: die Berliner Auferstehung ist nach Bode ein Leonardo, nach anderen eine Croute. Vor ziemlich jedem Bild lagen sich die Kenner in den Haaren. Verzeichne ich also nicht nur den „jeweiligen Stand der Wissenschaft“, sondern „nehme ich Stellung“, so ist es schon mit der Objektivität vorbei. Wahr ist nur das, was eine Zeitlang eine Anzahl Menschen glauben.

Nun ist das Material eines Galeriekataloges etwas Fixes, Gegebenes. Wie werden die Schwierigkeiten wach-

sen, wenn mit der Geschichte zu rechnen ist, der immerfort wogenden, ewig beweglichen. Zunächst steht nicht fest, welche Meister die wirklichen Träger der Entwicklung waren. Wie in den Galerien der eine Direktor oft Bilder ins Magazin steckt, denen sein Nachfolger einen Ehrenplatz anweist, ist es ins Belieben des Historikers gesetzt, ob er Cornelius und Kaulbach für wichtiger halten will als Bürkel und Spitzweg. Hat er dann die Liste derer, die ihm als representative men schienen, so kommt gleich eine weitere Crux. 1783 wurde Cornelius, 1798 Blechen, 1803 Richter, 1804 Preller, 1815 Menzel, 1816 Rethel, 1827 Böcklin, 1835 Defregger, 1839 Thoma, 1840 Makart, 1846 Grützner, im selben Jahre Leibl geboren. Vor dieser Zahlenreihe steht man wie die Kuh vor dem Berg. Rein chronologisch betrachtet, ist die Geschichte ein Speicher von Namen, Daten und Werken. Will ich aus dem Chaos einen Kosmos machen, so darf ich nicht nur disjecta membra mit der Universalbratensauce blöder Feuilletonistik übergießen. Ich muß konstruieren und komponieren, muß das Band aufweisen, das die Geschehnisse verknüpft. Leute, die am nämlichen Kneiptisch sitzen, müssen getrennt, solche, die nie sich sahen, genähert werden. Aus der Statistik wird Taktik, aus dem Registrator ein Feldherr, von dessen persönlichen Erwägungen es abhängt, wie er die Massen disponiert und wann er sie eingreifen läßt.

Nein, wird mir entgegnet, diese Erwägungen sind nicht persönlich. Denn die Tatsachen, die Dokumente sind da. Ja, aber welche Tatsachen stehen fest? Welches Dokument ist bindend? Steht eines im Widerspruch zu dem, was mein Auge sieht, so werde ich versuchen, seine Nichtigkeit darzutun. Und überhaupt haben Dokumente nur inso-

fern Wert, als sie das belegen, was jemand beweisen will. Täuschen wir uns darüber nicht. Es ist ja Sitte in Deutschland, den Büchern dadurch objektiven Anstrich zu geben, daß man in seitenlangen Anmerkungen die Belege zusammenträgt für die im Texte geäußerten Ansichten. Manchmal geschieht es auch nicht. Der Verfasser glaubt dann, daß es ästhetischer ist, vor das Publikum in reinem Hemde zu treten, als in dem, woran der Schweiß seiner Arbeit hängt. Und Frack oder Arbeitskittel — das ist im Grunde dasselbe. Ich habe ein Programm, einen Gedanken, ein Leitmotiv — dann lese ich die Dokumente nur auf dieses Leitmotiv hin, wähle die harmonierenden aus und übersehe die anderen. Durchaus nicht mit Absicht. Ganz unwillkürlich. Rein im Dienste des Gedankens, der mir die Feder in die Hand gab und dessen Begründung mit allen Mitteln mein Ziel ist.

Weiter. Wer hat mir diesen Gedanken diktiert? Was will ich verfechten, was begründen, zum Siege führen? Doch immer nur etwas, was mir am Herzen liegt, was meinem eigenen Ich homogen ist.

Niemand kann aus seiner Haut heraus. Das zeigen am spaßigsten die kleinen Gelehrten, die, von den sublimsten Dingen handelnd, nur ihr eigenes Spießbürgertum, ihren eigenen Schulmeistergeist beweisen. Ich habe Vorträge über griechische Kunst genossen, in denen der Studierende nichts, gar nichts vom Hauch des Hellenentums merkte, viel, zum Erbrechen viel von den Froschmäusekriegen hörte, die der Vortragende mit obskuren Kollegen führte. Ich kenne Bücher über Philosophie, in denen der Verfasser als Geheimrat Schopenhauer und Nietzsche den Rat gibt, doch erst in seinem Seminar die Elemente der Logik zu erlernen. Von wissenschaftlichen Klassikerausgaben, von

Literaturgeschichten weiß ich, die Shakespeare „aus moralischen Gründen“ verändern und anläßlich Heines in Antisemitismus machen. Auch daß an vielen Universitäten protestantische und katholische Lehrstühle für Philosophie und Geschichte bestehen, ist für die Objektivität der Wissenschaft kein gutes Zeugnis.

Doch alle diese Dinge, die in religiösen, politischen und moralischen Anschauungen, in Dünkel und Impotenz wurzeln, seien unbeachtet. Es werde angenommen, daß der Verfasser Achtung vor der Majestät des Genius hat; daß sich Begabung und Thema decken; daß kein lex Heinze-Mann über Rokoko vorträgt; daß über griechische Geschichte ein Curtius, über römische ein Mommsen spricht — kein Philister über Götter, kein Zwerg über Riesen, sondern ein Großer über Große — so bleibt noch immer genug, was alle Wissenschaft — trotz emsigsten Strebens nach Sachlichkeit — zu einem rein subjektiven Erzeugnis macht. Es kommt das Alter des Autors, sein Temperament in Betracht: mit 30 Jahren empfindet man anders als mit 60 und 70, mit heißem Blute anders als mit olympischer Ruhe. Es kommen Eindrücke in Betracht — wie Grimms Bekanntschaft mit Cornelius — die oft fürs Leben einen Menschen stempeln. Und überhaupt lebt in jedem Buch — mag es von der Schöpfungsgeschichte, dem Turmbau von Babel handeln — doch immer nur die Seele des Zeitalters, in dem es geschrieben ward.

Von der modernen Kunstgeschichte ist das ohne weiteres klar. Wer sie heute schildert, muß alles ganz anders sehen als der, dessen Buch in der Kampfzeit des Impressionismus entstand. Doch auf so enges Gebiet beschränkt sich die Umwertung der Werte nicht. Je nach den Bewe-

gungen der Gegenwart wird unser Verhältnis zur gesamten Vergangenheit ein anderes. Wie Burne Jones uns Botticelli, Moreau den Crivelli verstehen lehrte, betrachten wir die mittelalterlichen Steinmetzen, die Assyrer und Ägypter, mit anderem Auge, seitdem sie Minne und Toorop uns nahe gebracht.

Jede Epoche wählt aus der Schatzkammer der Vergangenheit für ihre Herzensbedürfnisse das aus, worin sie ihr eigenes Wesen sieht, und sargt das ein, worin sie diese Verwandtschaft nicht findet. Oder wie Nietzsche sagt: „Jeder spätere Meister, welcher den Geschmack der Kunstgenießenden in seine Bahn lenkt, bringt unwillkürlich eine Auswahl und Neuabschätzung aller älteren Meister und ihrer Werke hervor; das ihm Gemäße und Verwandte, das ihn Vorschmeckende und Ankündigende in jenen gilt von jetzt ab als das eigentlich Bedeutende an ihnen und ihren Werken."

Also wird eine Kunstgeschichte, die allen folgenden die Arbeit sparte, nie entstehen. Jede, sofern sie nicht Leder ist — das ist unverwüstlich — drückt nur ihre Zeitstimmung aus und wird „Lüge", sobald sie das Ibsensche Normalalter erreichte. Soll man aber, schreibt Nietzsche weiter, bei dieser Erkenntnis die Späteren davor warnen, so wie wir es taten, die älteren Werke mit ihrer Seele zu beseelen? Nein. „Denn nur dadurch, daß wir ihnen unsere Seele geben, vermögen sie fortzuleben; erst unser Blut bringt sie dazu, zu uns zu reden. Man ehrt die großen Künstler der Vergangenheit weniger durch jene unfruchtbare Scheu, welche jedes Wort, jede Note so liegen läßt, wie sie gestellt ist, als durch tätige Versuche, ihnen immer von neuem wieder zum Leben zu verhelfen. Der wirklich historische Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden."

WEIHNACHTSBILDER

Ich will durch den Titel keine falschen Erwartungen im Leser wachrufen. Denn die Weihnachtsbilder, die ich kenne, sind wenige. Es ist Ludwig Richter zu nennen, dessen kleine liebe Welt sich ja aus Christbäumen und Pfefferkuchenhäuschen zusammensetzt. Er hat sich gezeichnet, wie er am Weihnachtsabend neben dem lichtglänzenden Christbaum in der Schar seiner Enkelkinder sitzt, von denen ihm eines ein Bilderbuch, das zweite eine Puppe, das dritte eine neue Trompete zeigt. Auf zwei anderen Holzschnitten stellt er dar, wie Nachtwächter vom hohen Stadtturm herab ihr ,,Ehre sei Gott in der Höhe“ schallen lassen und Engel den brennenden Christbaum in stiller Sternennacht zur Erde herniederbringen. Weiter kann Schwind genannt werden. Man kennt den ,,Herrn Winter“, der in dickem weißen Mantel, Eiszapfen im Bart, mit dem kerzenschimmernden Christbaum am heiligen Abend durch ein mittelalterliches Städtchen schreitet. Und in der späteren Zeit folgten auf diese Zeichnungen auch Bilder. In der Epoche der Historienmalerei liebte man Luther darzustellen, wie er unter dem Christbaum mit den Seinen ein Weihnachtslied singt. Die Zeit der Butzenscheibenlyrik brachte die Darstellung von Christmärkten. Julius Wolffsche Menschen in Barett und Schaube machen auf dem Marktplatz des alten Nürnberg ihre Einkäufe,

wo es nach Tannennadeln, Christstollen und Nikolauszöpfen duftet. Darauf folgte die Hellmalerei. Da man das Weiße liebte, malte man gern schneebedeckte Häuser und winterliche Felder. So kam Uhde zu jenem Bild, das die arme Maria am heiligen Abend inmitten einer einsamen Schneelandschaft zeigt; Exter zu dem Triptychon, auf dem Gestalten aus dem Volk einem ärmlichen Bauernhaus nahen, in dessen Stube Maria mit dem Christkinde sitzt. Hier verbindet sich die Freude am Hellen schon mit der Lichtmalerei. Denn im Zimmer des Bauernhauses brennen Kerzen, deren zitronengelbe Strahlen über das Schneefeld huschen. Und als die Luministen später die Beleuchtungseffekte im Innenraum zum besonderen Studienobjekt erhoben, wurden Christbäume mit dem nämlichen Eifer wie elektrisches Glühlicht und buntbeschirmte Lampen gemalt. In Viggo Johansens Bild mit den hübschen kleinen Kindern, die am Christabend strahlenden Auges ihre Spielsachen betrachten, ist sehr fein geschildert, wie das helle Licht der Wachskerzen mit dem milden Schein der Lampe kämpft.

Sind aber diese modernen Bilder verzeichnet, so steht man — die Tatsache ist überraschend — auf fast leerem Gelände. Wie kam in den Werken der alten Meister der Weihnachtsgedanke zu Wort? Ich suche und suche. Eine Radierung Rembrandts fällt mir auf: „Die heiligen drei Könige mit ihrem Stern, sie essen und trinken und bezahlen nicht gern.“ Sonst ist nichts zu finden. Eigentliche Weihnachtsbilder kommen bei den Alten nicht vor. Und interessant ist dieses negative Ergebnis nur insofern, als es immerhin lehrreich ist, über die Gründe, weshalb keine vorkommen konnten, sich klar zu werden.

Die Vorbedingung jeder Weihnachtsstimmung ist für uns der flimmernde Tannenbaum. Wir lieben zu glauben, daß die Christbaumsitte ein uralter Brauch sei, mit dem Tannenkult der alten Germanen zusammenhänge. Scheffel im Ekkehard läßt schon die Herzogin Hadwig einen Christbaum anzünden. Schwerdgeburth, G. König und viele andere haben jene Lutherbilder geschaffen, auf denen der Reformator in feierlichem Pathos seine Käthe und sein Hänschen vor den lichterschimmernden Christbaum führt. Aber diese Historienbilder sind so unecht wie alle Kolumbusse und Galileis, die man damals malte. Die Weihnachtssitte — nicht nur im 16. Jahrhundert, sondern bis tief ins 18. hinein — war die, daß man Birken-, Apfel- und Weichselzweige im Dezember künstlich zum Blühen brachte und sie am Christabend auf den Geschenktisch stellte. So ist der Weihnachtsabend noch auf einem Stiche Josef Kellners geschildert, der in Nürnberg 1770 entstanden sein mag. Man sieht da ein Ehepaar und Kinder um eine spärc ih grünende, mit Äpfeln behängte, aber lichterlose Birke geschart. In den Stichen Chodowieckis, die aus dem Schlusse des Jahrhunderts stammen, wird dann von einer anderen Sitte erzählt. Hier brennen Lichter. Doch sie sind an keinem Baum, sondern an einer Pyramide aus dünnen Holzstäben befestigt. Und der eigentliche Christbaum, die lichtergeschmückte Tanne? Hirths kulturgeschichtliches Bilderbuch ist ein nie versagendes Konversationslexikon für jeden, der sich über die Bräuche der Vergangenheit unterrichten will. Auf keinem der zahllosen Blätter, die bis zur Wende des 19. Jahrhunderts reichen, kommt ein Christbaum vor. Er blickt erst auf ein Alter von nicht viel mehr als hundert Jahren zurück. Noch von Goethe, Schiller

und Theodor Amadeus Hoffmann wird er als etwas Funkelnagelneues, Ungewohntes, Seltsames, beschrieben. Und Richters Christbaumbilder waren in den dreißiger Jahren also ebenso „aktuell“ wie später die Darstellungen des Automobils und des Fahrrades.

Hat man diese Tatsache aber festgestellt, daß es bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts keine Christbäume gab, so ist auch erklärt, warum wir eine eigentliche Weihnachtsstimmung auf den Bildern der alten Meister nicht finden. Nun bleiben ja andere Themen. Richter hat gezeichnet, wie Knecht Ruprecht, in umgewendeten Pelz gemummt, mit der Rute im Arm die unartigen Kinder erschreckt, so daß sie wie Küchlein sich in den Rockfalten ihrer Mutter verkriechen. Auf den Ausstellungen der sechziger Jahre wimmelte es von braven und bösen Kinderchen, die am Morgen nach dem Christfest mit ihrem Schaukelpferd, ihrem Hampelmann spielen, ihre Puppe zerbrochen haben oder sich um Süßigkeiten streiten. Kommen auch solche Themen bei den alten Meistern nicht vor? Nein. Denn das alles ist „Genre“. Erst seit dem 17. Jahrhundert hat die Genremalerei geblüht. Bis zu dieser Zeit war alle Kunst religiös. Und sucht man bei den Alten nach Weihnachtsbildern, so kommen also nur die Werke in Frage, die der „Geburt des Christkindes“ gewidmet sind.

An ihnen lassen sich nun ganz hübsche ikonographische und sonstige Studien machen. Im ersten Jahrtausend der christlichen Kunstgeschichte wurde das Thema der Geburt des Heilandes noch nicht behandelt. Das erklärt sich aus der Weltanschauung, auch aus den künstlerischen Zielen der Zeit. Denn die eigentliche Heimat des wahren Christen ist nicht die Erde, sondern der Himmel. Sein Ge-

burtstag ist nicht der, an dem er das Pech hat, das Licht der Welt zu erblicken; nein, der, an dem er die Augen schließt, um ins bessere überirdische Jenseits einzugehen. Eine Darstellung der Geburt des Christkindes wäre also gegen den Strich der christlichen Lebensphilosophie gegangen. Zweitens hatte das Konzil von Nizäa aus dem Zimmermannssohn Jesus den Sohn Gottes gemacht. Dieser konnte nicht dargestellt werden als täppisches, hilfloses Kindlein. Er mußte, vom Glanze der Majestät umflossen, als König des Himmels auf der Weltkugel thronen. Nur solche feierliche, machtvoll repräsentierende Wirkungen strebte die Mosaikmalerei an. Ein Ewigkeitshauch mußte die Werke umwittern.

Da kam im 13. Jahrhundert die Franziskanerbewegung. Hatte die mittelalterliche Kirche nur den Gott Christus gekannt, so zeigte ihn Franziskus als Menschen. In den schlichten Worten des Evangeliums erzählte er von dem armen Kindlein, das im Stalle von Bethlehem geboren ward; schilderte, wie Maria es in Windeln hüllte und vorsichtig in die Krippe legte, aus der Ochs und Esel gefüttert wurden. Ja, bei einem Weihnachtsgottesdienst, den er im Walde von Greccio abhielt, baute er die Szene in natura auf. So kommen seit dieser Zeit auch die ersten künstlerischen Darstellungen der Geburt des Christkindes vor. Gerade das Intime, Rührende der Szene, das man früher vermieden hatte, reizt jetzt die Künstler. Bei Duccio, Giotto und Meister Wilhelm erhebt sich in freiem Feld eine ärmliche Scheune mit schadhaftem Wetterdach. Hier lagert auf einer Strohschütte die Wöchnerin, während Ochs und Esel durch ihren Atem das fröstelnde Körperchen des in den Futtertrog gebetteten Kindes erwärmen.

Die Wandlung in der Auffassung, die im 15. Jahrhundert folgte, weiß ich kulturgeschichtlich nicht zu erklären. Man malt nämlich jetzt statt der Geburt des Christkindes die Anbetung des Kindes durch Maria. Daß dieses Motiv durch einen frommen Gedanken diktiert worden sei, ist in dem weltfrohen Quattrocento nicht wahrscheinlich. Eher ist auf das „gotische“ Formgefühl der Zeit zu verweisen. Man liebte damals das Geradlinige, Eckige. In diesen Kanon paßte die wellig hingelagerte Figur der Wöchnerin nicht hinein. Maria wird so gegeben, daß ihre perpendikuläre Gestalt einen scharfen rechten Winkel zu dem platt auf dem Boden liegenden Christkinde bildet. Auch der Hintergrund weist eine wichtige Veränderung auf. Während Nelli, Gentile da Fabriano, Pesellino und Fiesole noch an dem Scheunenmotiv festhielten, erhebt sich bei den folgenden Künstlern — bei Ghirlandajo und Botticelli, Pinturicchio und Francia — gewöhnlich hinter den Figuren ein prunkvoller Portikus. Die Krippe der beiden Tiere ist kein Holztrog mehr, sondern ein klassischer Sarkophag. Säulen und andere antike Baustücke liegen auf dem Boden umher. Das heißt mit anderen Worten: es spricht aus den Bildern jetzt der Geist der Renaissance. Das griechischrömische Altertum war die Heimat der Künstler geworden. Der Antike huldigten sie, indem sie die Geburt des Christkindes in klassische Ruinen verlegten.

Im 16. Jahrhundert siedelte dann die Kunst ganz in dieser klassichen Welt sich an. Aus den Fischern und Zöllnern des Evangeliums wurden griechische Philosophen. Ward auch die Geburt des Christkindes noch im hellenischen Tempelstil vorgetragen? Nein. Außer einem Bilde Peruzzis, das die Szene ganz heidnisch gibt, ist aus den Tagen

der Hochrenaissance überhaupt keine Darstellung erhalten. Raffael wie Michelangelo und Tizian mußten das Thema aus dem nämlichen Grunde, wie die Musivkünstler des Mittelalters, vermeiden. Denn alles Streben ging, wie damals, auf das Große, Zeitlose, Ewige. Und eine Geburtsszene ins Erhabene zu übersetzen, ist unmöglich.

Erst die Epoche der Gegenreformation trat wieder an das Thema heran. Und abermals spiegeln sich in den Werken sowohl die kirchlichen Anschauungen wie die künstlerischen Tendenzen der Zeit. War die Renaissance die „Überwindung des Christentums", so bedeutet die Gegenreformation die Überwindung der Renaissance. Also durfte nichts mehr in den Bildern an das klassische Altertum erinnern. Nicht in antiken Ruinen, sondern in einem verfallenen Backsteinbau geht die Szene vor sich. Auch die Figuren sind anders. Denn die Kunst der Gegenreformation wendete sich an die Massen, an das Volk, an die Armen. So galt es, volkstümlich zu sein, derb und plebejisch. Gerade das, was das Cinquecento als zu vulgär, zu kleinbürgerlich empfand, wird jetzt mit Vorliebe aufgesucht. Maria ist eine handfeste, knorrige Bauersfrau. Alte Schafhirten mit verwitterten Gesichtern und staubigen Fußsohlen kommen zur Begrüßung herbei. Eier und Milchtöpfe, Geflügel und Ziegenböcke haben sie bei sich. So wurde die Geburt des Christkindes von Tintoretto und Caravaggio, von Ribera und Murillo gemalt. Ja, bei den Vlaemen Jakob Jordaens und Cornelius Schut atmet man überhaupt den Geruch des Kuhstalls und der Kühe. Ein riesiger Ochse, auf mistgetunktem Stroh lagernd, nimmt den Vordergrund ein. Das Christkind hält eine Milchflasche. Eine Frau reicht ihm noch einen Teller mit Suppe. Brot und

Würste, Käse und gebratene Gänse sind neben den Figuren zu ganzen Stilleben angehäuft.

Die künstlerischen Ziele der Epoche zeigen sich namentlich darin, daß man die Szene jetzt zum Prachtstück macht. Das hatte schon Correggio in dem berühmten Bilde der Dresdener Galerie getan. Ein Motiv aufgreifend, das bereits im Portinarialtar des Hugo van der Goes und in dem Wiener Bilde des Gerard David vorkommt, hatte er geschildert, wie vom Körper des Christkindes Licht ausströmt, das die Gesichter der Umstehenden mit grellem Glanze übergießt. Und von der Malerei des 17. Jahrhunderts, die ja das Licht zum Kompositionsfaktor der Bilder erhob, wurde nur dieses Thema in der verschiedensten Weise variiert. Über der Hütte funkelt in silbernem Glanze ein Stern. Mit trüb leuchtenden Laternen bahnen sich die Hirten durch das nächtliche Dunkel den Weg und bleiben plötzlich wie geblendet stehen, als sie das in Himmelsglanz strahlende Kind erblicken. Bei Honthorst ist das noch ein äußerlicher Lichteffekt. Doch Rembrandt gab dem Motiv die seelische Vertiefung. Das Licht, bei den Früheren nur eine physische Kraft, ist bei ihm der Träger einer mystischfeierlichen Stimmung. In diesem schummerigen Halbdunkel scheint es von Geheimnissen zu raunen. Etwas wie das Wehen von Engelsfittichen geht durch seine Werke hindurch.

Auch sonst sind Rembrandts Bilder unter allen altmeisterlichen Werken wohl diejenigen, die am meisten Weihnachtsstimmung haben. Denn Rembrandt vermeidet jede Andeutung der Landschaft. Und diese unwahrscheinliche, seltsame Landschaft ist es, die uns die Werke der anderen Klassiker so fremd macht. Weihnachten fällt doch

in den Winter. Obwohl das Evangelium über die Geburtszeit Jesu nichts meldet, wurde seit den Tagen Konstantins offiziell der 25. Dezember angenommen. Das heißt: man suchte eine Verbindung zwischen der alten Religion und der neuen herzustellen. Da der vorwaltende Gott in den letzten Zeiten des Heidentums der Sonnengott Helios gewesen war, wurde auch der Geburtstag des neuen auf den dies invicti solis, den Tag der Sonnenwende gelegt. Weihnachten fällt in den Winter. Und nun betrachte man hier Bilder der alten Meister. Benozzo Gozzoli in dem schönen Fresko des Palazzo Riccardi läßt seine Engel in einer Landschaft knien, in der Hyazinthen und Narzissen, Nelken und Anemonen sprießen. Bei Fra Filippo blühen selbst im Waldesdickicht Rosen. Piero della Francesca legt das Christkind mitten in ein Blumenbeet hinein. Obwohl der Heiland im tiefsten Winter geboren wurde, haben sämtliche Italiener als Szenerie eine sommerliche, in üppigstem Blütenflor prangende Natur gewählt.

Man könnte nun sagen: in Italien gibt es keinen Winter. Wir frieren zwar heillos, wenn wir im Dezember in der schönen Arnostadt weilen, doch früher hat vielleicht wirklich über Italien der berühmte ewig blaue Himmel gelächelt. Nein, das hieße den gordischen Knoten durchhauen. Denn was bei den Italienern auffällt, wiederholt sich bei den Deutschen. Wir Nordländer kennen doch den Winter. Seine Kälte durchschüttelt uns bis auf die Knochen, doch hat er auch seine stille, herzerwärmende Poesie. Trotzdem sind Altdorfer und Cranach die beiden einzigen Meister, in deren Werken, da Tannenwaldungen den Hintergrund bilden, eine gewisse Winterstimmung sich findet — und obendrein wohl nur zufällig: sie malten gern Nadelholz,

weil sie das Krause, Zackige, Verkrüppelte liebten. Alle anderen Nordländer, Stefan Lochner, Memling, Roger van der Weyden und Dürer lassen ganz wie die Italiener auf ein grünendes, blühendes Gelände blicken. So schön Dürers Holzschnitte sind, in ihrer traulichen Dorfpoesie, ihrer deutschen Gemütlichkeit — es will uns nicht in den Kopf, daß er frischgrüne, junge Laubbäume, Schlinggewächse und Blumen über das Gemäuer und den Boden verstreute, daß er nicht den Zauber des Schnees, die Poesie der Eiszapfen fühlte.

Liegt das nun daran, daß die Deutschen gewohnt waren, in allem, was sie taten, den Italienern zu folgen? Ist es wie immer nur der alte Refrain:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn?

oder ist das Phänomen, bei Italienern und Deutschen, darauf zurückzuführen, daß die früheren Jahrhunderte überhaupt unempfänglich für die Stimmung des Winters waren?

Es ist mit dem „Winter in der Malerei" eine seltsame Sache. Man gehe einmal durch die Säle des Hofmuseums. Man betrachte die Bilder des Quattrocento: da ist ewiger Frühling. Man lasse die des Cinquecento Revue passieren: da ist immer die schwere Farbenpracht des Herbstes über die Erde gebreitet. Und im Rudolfinum in Prag hängt ein Bild Hans Baldungs, auf dem Dorothea ihr Martyrium vor schneebedeckten Berggipfeln erleidet. Später folgt Pieter Brueghel. Er, der gewaltige Neuerer, läßt als erster die Anbetung der Könige und den bethlehemitischen Kindesmord in einer trüben Winterlandschaft spielen: mit schmutzigen Pfützen, schneebedeckten Häusern und graubraunem

Himmel. Und es kommen dann die Genremaler: Lucas Valkenborch, Esaias van der Velde und Aart van der Neer, später Boucher und Lancret, die in ihren Bildern Schneegestöber, Eislauf und Schlittenszenen und andere winterliche Themen schildern. Sonst kommt der Winter in der alten Malerei nicht vor. In den Kalenderbildern der Miniaturwerke ist er dargestellt als Bauer, der sich am Ofen die Finger wärmt. Lorenzetti im „Guten Regiment" zeigt einen Mann mit Schneeballen. Bei den Paduanern und bei Schongauer muß als Andeutung ein kahler, entlaubter Baum genügen. Matteo da Siena und Murillo malten nur notgedrungen eine Winterszenerie, als sie das „Schneewunder" der Maria schilderten.

Hiermit wäre die Erklärung gefunden. Es ist auf den Bildern der alten Meister immer Frühling oder Sommer, weil ihnen der Winter nicht zusagte oder in ihr koloristisches Programm nicht paßte. Denn jede Zeit hat ihre eigenen Farben. Im Quattrocento liebte man die zähen, mosaikartig bunten, im Cinquecento die sonoren und rauschenden. Weder in die eine, noch in die andere Skala paßte der Winter mit seinem farblosen Weiß. Doch abermals stutzt man. Die alte Malerei war so dogmatisch. Nach rein artistischen Gesichtspunkten zu verfahren, war ihr nicht gestattet. Das Malerbuch vom Berge Athos hatte alles aufs genaueste geregelt. Strengster Kontrolle der Kirche waren die Werke unterworfen. Nur das Unanfechtbare wurde zugelassen, und da hätten die Maler willkürlich — nur weil sie Maler sein wollten — die Geburt des Christkindes aus dem Winter in den Sommer verlegt?

Nein, was uns Willkür zu sein scheint, ist im Gegenteil die strikte Befolgung der kirchlichen Lehre. Denn die

Legende berichtet: Als das Christkind geboren war, seien große Wunder geschehen. Aller Schnee sei geschmolzen. Ein samtener Teppich, aus Hyazinthen und Lilien, aus Anemonen und Enzian, aus Schneeglöckchen und Krokus gewebt, habe über die Erde sich gebreitet. Die Rosen- und Fliederbüsche, die Apfel- und Pfirsichbäume hätten zu blühen begonnen. Aus dieser Legende erklärt sich, daß man sich bis zum 18. Jahrhundert blühende Zweige auf den Weihnachtstisch stellte. Aus ihr erklärt sich, daß es auf den Bildern der alten Christen stets knospet und grünt, keimt, sprießt und duftet. Sie konnten den Winter nicht darstellen, weil ihnen die Geburt des Christkinds den Frühling einer neuen Welt bedeutete. Und wenn die Modernen — Uhde und Exter — den Winter malen — nun, so ist das gleichfalls symbolisch.

WILHELM II. UND DIE KUNST

Die Kunstbestrebungen Wilhelms II. haben ihren Historiographen nun auch schon gefunden. In einem prächtig ausgestatteten Folianten, als dessen verantwortlicher Herausgeber Dr. Paul Seidel, Dirigent der Kunstsammlungen in den königlichen Schlössern und Direktor des Hohenzollernmuseums, zeichnet, ist alles das zu einem Gesamtbild verarbeitet worden, was man bisher nur aus Zeitungsberichten wußte. Es wird da von der ästhetischen Atmosphäre gesprochen, in der Kaiser Wilhelm aufwuchs, von der schönen Kunstbegeisterung, die „unsern Fritz" und dessen Gemahlin, die Tochter des kunstsinnigen englischen Prinz-Gemahls, beseelte. Der Kaiser habe sich als den Erben und Vollstrecker des Kunsttestaments seiner Eltern gefühlt. Dann folgt eine Übersicht über die ungeheure Zahl von Werken, die er in den 19 Jahren seiner Regierung entstehen ließ.

Eine seiner ersten Taten unmittelbar nach der Thronbesteigung war, daß er den „Evangelisch kirchlichen Hilfsverein" gründete, der den Zweck hatte, dem angeblich in Berlin und anderwärts herrschenden Kirchenmangel abzuhelfen. Abgesehen vom Dom, der mehr repräsentierenden Zwecken dient und auf die persönliche Rechnung des Kaisers kommt, sind 58 Kirchen, die mehr als 28 Millionen kosteten, aus den Mitteln dieses Hilfsvereins und mit

kaiserlicher Unterstützung in den Jahren 1889 bis 1904 in Berlin erbaut worden; 16 andere sind im Bau begriffen, mehrere hundert in der Provinz verstreut. Solche in Jerusalem und Bethlehem sind dort ebenfalls Wahrzeichen des neu erwachten deutsch kirchlichen Sinnes. Museen, wie das Pergamon- und Kaiser-Friedrich-Museum verschafften den Kunstschätzen, für die das Kronprinzenpaar Friedrich ein so reges Interesse gehabt hatte, würdige Heimstätten. Weiter hört man von der Saalburg, der Marienburg und der Hohkönigsburg, die der Kaiser wiederherstellen ließ, hört vom Verein zur Erhaltung deutscher Burgen, den er 1899 ins Leben rief. Und man erfährt, daß sogar jeder Entwurf für ein Hoftheater, eine Bibliothek oder ein Kurhaus, für einen Bahnhof oder ein Postgebäude, die irgendwo erbaut werden sollen, ihm, bevor er zur Ausführung gelangt, vorgelegt werden muß, damit er ihn korrigiert, sein Veto oder Imprimatur daruntersetzt.

Das Kapitel über Plastik wird mit dem Ausspruch eröffnet: „Wäre ich nicht der Kaiser, so möchte ich Bildhauer sein“, und so viele Statuen, wie während der Regierungszeit Wilhelms II., sind ja tatsächlich kaum in den Tagen Berninis errichtet worden. An Gewicht obenan steht die Siegesallee mit den 32 Marmorgruppen brandenburgischer Fürsten, die er der Stadt Berlin „zur Erinnerung an die ruhmvolle Vergangenheit unseres Vaterlandes“ schenkte. Dazu kommen in unmittelbarer Nähe die Statuen des Kaisers und der Kaiserin Friedrich und die Jagdgruppen im Tiergarten. Auf den Terrassen des Schlosses stehen die Bildsäulen der Oranier, vor der Marineakademie in Kiel die Standbilder von Seehelden. In Rom sieht man den Goethe, in Memel das Nationaldenkmal, zu dem er selbst

die Skizze entwarf. Endlich, sagt Seidel, hätten die Künstler wieder einen Schirmherrn, der im Sinne der alten Mäzene nicht mit Kommissionen, Konkurrenzen und anderen bureaukratischen Hilfsmitteln arbeite, sondern als persönlicher Auftraggeber sich an sie wende. Und die deutsche Nation müsse die Kunstbegeisterung des hohen Herrn um so dankbarer anerkennen, als er ja alle diese Statuen nicht für sich, zu seiner persönlichen Freude, nein, für das Volk habe anfertigen lassen, sie nicht in schwer zugänglichen Schlössern und Parkanlagen aufgestellt habe, nein, mitten in der Öffentlichkeit, wo jeder sie sehen könne.

In seinen Beziehungen zur Malerei leitet ihn der gleiche Gesichtspunkt. Wie er die Statuen, die er mitten ins Leben hineinstellt, als Erziehungsmittel für die Bevölkerung auffaßt, ist er auch in seinem Verhältnis zur Malerei nicht Amateur. Denn weder sammelt er Bilder („Ich bin kein Sammler und werde trotz aller Versuche keiner"), noch ist er für die Theorien des l'art pour l'art überhaupt zu haben. Das besonders verstimmt ihn an den Modernen. Sie wenden sich, im rein Technischen ihr Ziel sehend, an das Auge verfeinerter Kenner. Aber auch Bilder müssen einer Mission, einem Zwecke dienen. Das, was er an Malereien entstehen ließ, ist also teilweise dekorativer Art. Er ließ die von ihm erbauten Kirchen mit Glasmalereien und mit Wandbildern schmücken, ließ die Kemenate der heiligen Elisabeth auf der Wartburg mit Mosaiken verzieren, ließ von Prell den Thronsaal der deutschen Botschaft in Rom mit Fresken aus der nordischen Sagenwelt ausmalen. Im übrigen fordert er von Bildern, daß auch sie einen pädagogischen, patriotisch wirksamen Inhalt hätten. Nur in einer Malerei, die dem Vaterlande, der Nation als Lehrerin und Erzieherin

dient, die ihr Ziel darin sieht, die Ehrentage unserer Geschichte zu feiern, die großen Begebenheiten der Vorzeit dem Gedächtnis der Lebenden einzuprägen, vermag er ein geeignetes Kulturelement zu sehen. So läßt er von Anton von Werner die Eröffnung des ersten Reichstages nach seiner Thronbesteigung und den 90. Geburtstag Moltkes malen. Er läßt von Knackfuß Bilder aus der hohenzollernschen Vorgeschichte herstellen. Und der verdienstvollste deutsche Künstler ist ihm Menzel. Natürlich nicht der Menzel, der in seinen Straßenbildern, Landschaften und Interieuren das vorausnahm, was später die Jüngeren anstrebten, nein, der posthume Apelles des alten Fritz. Ihm verleiht er den Schwarzen Adlerorden, ihm führt er in Sanssouci das nach seinem Bild gestellte Flötenkonzert Friedrichs des Großen vor, ihn läßt er durch Grenadiere in friderizianischer Uniform aus der Rotunde des Museums zu Grabe tragen.

Es wird dann schließlich noch von Graphik und Kunstgewerbe gesprochen: von den Blättern („Völker des Westens“ usw.), die er als Mahnruf zeichnete oder als Erinnerungsblätter für See- und Bergleute dem Andenken treuer Pflichterfüllung widmete. Es wird gesprochen von den Fahnen, Amtsketten und Äbtissinnenstäben, die er huldvoll verlieh, von den vielen Preisen, die er für Männerchöre, Wettrennen und Segelregatten stiftete. Man hat nach der Lektüre des Buches teils die Empfindung, daß Schiller, wenn er 100 Jahre später gelebt hätte, sein berühmtes Diktum, keines Mediceers Güte habe der deutschen Kunst gelächelt, nicht mehr geschrieben haben würde. Und anderenteils fühlt man, daß man über alle jene Bedenken, die man hinsichtlich der kaiserlichen Kunstpflege immer gehabt hatte, sich nur noch klarer geworden ist.

Die Museumsbauten sind ja eine Sache für sich. Das, was schon vollendet wurde, und das noch Größere, was geplant ist, wird der Regierungszeit Wilhelms II. stets eine hervorragende Bedeutung in der Geschichte des Museumswesens sichern. Verschiedene glückliche Umstände, die man andeutet, wenn man den Namen Wilhelm Bodes nennt, haben sich hier vereinigt, um etwas Gutes entstehen zu lassen. Aber das meiste andere. Ist das denn Kunst? Haben die guten Absichten des Kaisers und die Riesensummen, die er zur Durchführung seiner Pläne verwendete, nicht eben doch ein recht ärmliches, für die wirkliche Kunst ziemlich belangloses Ergebnis gehabt? Der Kaiser muß doch Geschmack haben. Bei dem, was er selbst leistet, mag ihm ja die Selbstkritik fehlen. Man findet durch die Puppen, die er als Vorlagen für Statuen zeichnete, das Goethesche Wort bestätigt: Dilettant sei, wer sich über die Schwierigkeiten einer Sache nicht klar ist. Man ersieht aus den kunstgewerblichen Entwürfen, den Pokalen und dergleichen, die er als Preise stiftete, daß seine Jugend in die schlimmste Zeit des deutschen Kunstgewerbes, in die Zeit des Cuivre-Poli-Stiles fiel. Doch immerhin, er ist auch aufgewachsen inmitten aller jener feinen Erzeugnisse niederländischer und französischer Malerei, die Friedrich der Große einst sammelte. Er hat das Kaiser-Friedrich-Museum nicht nur zum Andenken an seine Eltern erbaut, sondern bringt den darin aufgestellten Kunstwerken das wärmste Interesse entgegen, ist selbst Mitglied des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, aus dessen Mitteln Bode so viele wundervolle Bilder ankaufte. Wie kommt es da, daß ihm seinen eigenen Schöpfungen gegenüber so jegliches Urteil fehlt? Wie kommt es, daß er als Auftraggeber von Gesichtspunkten ausgeht, die

mit dem Interesse, das er guter alter Kunst entgegenbringt, nur so schwer zu vereinigen sind?

Man muß da wohl sagen, daß gerade die kunstgeschichtliche Bildung, die er ohne Zweifel besitzt, geeignet ist, ihn zu Irrtümern zu verleiten. Das war ja schon häufig so. Selbst größere Kunstkenner als der Kaiser, die Winckelmann, Lessing und Goethe konnten sich das Schöne nur in Form eines schon vorhandenen Schönen denken und forderten deshalb vom Künstler — das eigentlich schöpferische Element aus seiner Tätigkeit streichend —, daß er an schon Geschaffenes imitierend sich anlehne. Wilhelm II. geht von dem gleichen Gesichtspunkt aus. Sein Wort, die moderne Kunst wandle auf Irrwegen, die vom wahren Schönheitsideal weit abführen, ist das Wort aller derer, die jedesmal murren, wenn ein neuer schöpferischer Genius neue ästhetische Gesetze aufstellt. Und daraus ergeben sich alle seine Ansichten. Er setzt etwa einen Preis für die Restauration eines antiken Kopfes aus. Schön. Wenn nur der Gedanke nicht mitspielte, daß das Restaurieren, das sich Zurückversetzen in eine fremde Formensprache, die Hauptaufgabe des schaffenden Künstlers sein müsse. Er schreibt unter einen architektonischen Entwurf, der seinen Beifall findet, „sehr stilgerecht". Aber ist eine historische Stilübung eine selbständige Leistung? Oder er setzt unter einen anderen, den er nicht billigt, die Worte: „In einer Stadt mit so ausgesprochenem alten Stil muß man sich eng an denselben anlehnen." Muß man? Ist die Anlehnung an einen alten Stil denn nicht nur Verlegenheitsaushilfe, solange kein neuer da ist? Die Dinge liegen doch so: daß moderne Kirchen in alten Stilen gehalten werden, hat seinen besonderen Grund. Neuen, tiefgefühlten Bedürfnissen

dienen sie nicht, sondern sie erfüllen ihren Zweck, wenn sie ein wenig dazu beitragen, daß die Sitte der guten alten Zeit, Sonntags das Gebetbuch zur Hand zu nehmen, nicht gänzlich ausstirbt. Also mögen sie in Gottes Namen in altem Stil gebaut werden, in romanischen Werken, wie denen von Gelnhausen und Maria-Laach, von Limburg, Andernach und sonstigen ihr Vorbild sehen. Desgleichen steht bei Schlössern, da auch sie neuen Bedürfnissen nicht dienen, der Wahl eines alten Stils wenig im Wege. Es liegt nichts daran, wenn das neue Posener Schloß in romanischem Stil gebaut wird. Denn eine elektrische Anlage, Telephon- und Telegraphenamt lassen sich auch in einem romanischen Bauwerk anbringen. Anders liegt jedoch die Frage bei Bauten, die spezifisch neuen Bedürfnissen ihr Dasein danken. Ist die Wahl eines alten Stils da nicht eine Verleugnung der Gegenwart, eine Verleugnung des Lebens? Ist das kaiserliche Dekret, daß bei Neubauten in alten Städten der alte Charakter des Stadtbildes streng gewahrt bleiben müsse, nicht einer Epigonengesinnung entsprungen? In wirklich großen Epochen hatte stets der Lebende recht. Nicht nur Bernini besaß den Mut, seine „Eselsohren" auf das Pantheon zu setzen. Jeder bedeutende Architekt schuf rücksichtslos aus dem Stilgefühl seiner Zeit heraus, unbefangen wurde ein Barockpalast neben eine gotische Kirche, ein Rokokotheater neben ein Rathaus aus der Renaissancezeit gesetzt. Und dieses Durcheinander der verschiedenartigsten, an sich schönen Dinge gibt alten Städten nicht nur ihren malerischen Reiz, gerade dieses Durcheinander beweist auch, daß ein lebendiges, starkes Kunstgefühl damals durch jede Epoche ging. Man gehe aber nach Nürnberg. Man überzeuge sich von dem Un-

heil, das „stilgerechte“ Epigonengesinnung dort angerichtet hat. Man sehe, wie der einst wundervolle Charakter dieses Stadtbildes im letzten Menschenalter gänzlich zerstört wurde. Gerade weil die Herren am grünen Tisch einheitlich sein wollten, weil sie dem Alten zuliebe moderne Kaufhäuser, Theater und Mietskasernen im gotischen Stil erbauten, schlugen sie pietätlos das Alte tot, dessen diskrete Schönheit neben den Riesendimensionen der neuen, im gleichen Stil gehaltenen und mit Ornamenten überladenen Bauwerke nicht mehr aufkommt. Könnte das nicht eine Lehre für den Kaiser sein? Ist es nicht Mangel an Ehrlichkeit, Formen, die aus neuen Bedürfnissen heraus sich ergaben, nicht offen sprechen zu lassen, sondern sie mit nichtigem, von überallher entlehntem Zierwerk zu überkleistern und zu verschleiern? Dem Kaiser macht es Freude, in alten Schlössern und Burgen stilvolle Kostümfeste zu arrangieren. Aber ist denn unsere Zeit wirklich so klein, daß sie überall, wo sie würdig auftreten will, das Kostüm dem Kleiderkasten vergangener Zeiten entnehmen muß? Wir haben doch heute die Anfänge einer neuen Architektur und eines neuen Kunstgewerbes, die die neuen Aufgaben einer neuen Zeit in neuem selbständigen Geiste lösen. Ein Fahrrad, eine Lokomotive und eine eiserne Brücke, eine Buchdruckerpresse und ein Dampfboot, eine Bahnhofhalle und ein Automobil wirken schön, weil daran der Zweck allein die Formen diktierte, und weil gerade aus dieser Logik, aus dieser Abwesenheit allen falschen Zierates, sich der Eindruck einer ehrlich gelösten Aufgabe, eines klar ausgesprochenen konstruktiven Gedankens entwickelt. Darum ist es kaum richtig, wenn der Kaiser in einer Reihe von Entwürfen sich vergnügt, „die Kriegsmaschinen der Marine mit künstle-

rischen Formen zu umkleiden“. Darum war es schade, daß vor einigen Jahren auf der Düsseldorfer Ausstellung den in Glas und Eisen errichteten Maschinenhallen auf allerhöchsten Befehl Fassaden vorgelegt werden mußten, in denen alle seit der Antike zu Grabe getragenen Stile sich Stelldichein gaben. Und darum ist es auch bedauerlich, wenn er verlangt, jeder Bahnhof, jedes Postgebäude hätte einem der historisch gegebenen Stile sich anzupassen. Unsere Zeit hat keinen Stil. Wenn dieses so abgebrauchte Wort in Zukunft noch Geltung behält, hat einen großen Teil der Verantwortung dafür immerhin auch der Kaiser zu tragen.

Dazu kommt dann ein zweites, was ebenfalls auf eine falsche Interpretation der Lehren der Geschichte hinausläuft. Gerade wer in der Geschichte die Betätigung für sein Tun zu finden glaubt, ist leicht der Gefahr ausgesetzt, Dinge erstreben zu wollen, von denen durchaus nicht feststeht, ob sie, weil sie ehedem waren, auch heute noch möglich sind. In früheren Jahrhunderten hat ja die Kunst gedient. Die hervorragendsten Meister bis zum 17. Jahrhundert haben ihre herrlichsten Werke geschaffen teils für die Kirchen, teils für die Fürsten ihres Landes. Die geistlichen Machthaber gingen von der Erwägung aus, daß durch die Kunst „die Seele des Volkes zum Glauben entzündet werde“. „Picturis eruditur et confirmatur populus“ sagte Gregor der Große. Die Könige waren gleichfalls der Anschauung, daß sie der Menge den Nimbus des Gottesgnadentums nicht strahlender zeigen könnten, als wenn sie ihr mittels der Kunst Galavorstellungen fürstlichen Pompes gaben. Für Thron und Altar, das ist viele Jahrhunderte lang die Devise der Kunst gewesen. Wilhelm II. glaubt nun die

Konsequenzen der Geschichte zu ziehen, wenn er die Kunst ebenfalls in den Dienst religiöser und staatserhaltender Gedanken stellt. „Ich will, daß meinem Volke die Religion erhalten bleibe.“ „Auch den unteren Ständen muß die Möglichkeit gegeben werden, nach harter Mühe und Arbeit sich an den Idealen wiederaufzurichten.“ Daher die Fülle von Kirchen, die er allerorten erbaut, die Menge von Statuen, die er überall aufstellt, die Masse von Geschichtsbildern, die er überall stiftet. Und es ist kein Zweifel, daß bei einem sehr großen, dem überwiegenden Teile der Bevölkerung das vom Kaiser erstrebte Ziel erreicht wird. Denn im allgemeinen steckt loyale Veteranengesinnung jedem Deutschen im Blute. Die große Menge wird für das Patriotische, für das, was auf das angestammte Herrscherhaus Bezug hat, immer zu haben sein. Selbst auf der Ausstellung von St. Louis war es interessant zu beobachten, wie in den mit schlechten Zeremonien- und Schlachtendarstellungen gefüllten deutschen Sälen die Deutschamerikaner sich zusammendrängten, da der Inhalt der Bilder gewisse Erinnerungen an die heimische Schulbank wachrief. In diesem Sinne erfüllen also die kaiserlichen Werke ihren Zweck. Sie erfüllen ihn ebenso schlecht und recht wie die farbigen Photographien seiner allerhöchsten Person, die er in Massen verbreiten läßt, weniger, weil ihn das Problem des farbigen Lichtbildes interessiert, als weil sie ihm ebenfalls geeignete Mittel zur Erhaltung königstreuer Gesinnung zu sein scheinen.

Aber — ein sehr schwerwiegendes Aber . . . Wie kommt es denn nun, daß an diesem ganzen Kraftaufwand die eigentliche Kunst so absolut nicht beteiligt ist? Wie kommt es, daß Aufträge, die einst in der Hand der besten, der führenden Geister jedes Zeitalters waren, heute von

Kräften erledigt werden müssen, die im wirklichen Kunstleben unserer Zeit überhaupt keine Rolle spielen? Diese gewiß sehr seltsame Tatsache könnte dem Kaiser zeigen, daß der Unterschied zwischen einst und jetzt eben doch ein sehr großer ist, daß das, was früher ging, jetzt ein Ding der Unmöglichkeit geworden. Weshalb kirchlich royalistische Gedanken heute wenig mehr geeignet erscheinen, die Kunst zu befruchten, braucht ja ausführlich kaum erörtert zu werden. Denn Tatsache ist, daß sie bereits seit dem 17. Jahrhundert, seit den Tagen der Gegenreformation und der Epoche des Sonnenkönigs es nicht mehr getan haben. Seit Rembrandt ging die Kunst ihre eigenen Wege. Alles was seitdem an selbständigen Werten entstand, ist, sofern es nicht bestimmten neuen Bedürfnissen diente, ein freies Angebot der künstlerisch Schaffenden an die ästhetisch Genießenden gewesen. Und so falsch es wäre, der modernen Kunst anarchistische Tendenzen unterzuschieben, ist tatsächlich richtig, daß sie seit jenem, schon weit zurückliegenden Moment, wo sie „freie“ Kunst geworden, eine geeignete Dienerin der mit Thron und Altar verbundenen Interessen nicht mehr zu sein vermag. Andere Zeiten, andere Ziele. Die moderne Kunst hat ihr Tätigkeitsfeld, ihr unerschöpfliches Tätigkeitsfeld jenseits von Kirche und Royalismus gefunden.

Aber ist es deshalb möglich oder auch nur nötig, sie wegzuleugnen? Hat sie nicht Berechtigung, wie alles, was natürlich und organisch dem Boden seiner Epoche entsprießt? Gelegentlich der überraschenden Ernennungen, die in den letzten Jahren erfolgten — Bruno Pauls zum Direktor der Berliner Kunstgewerbeschule und Alfred Messels zum Architekten der Museen —, soll das Wort gefallen sein: „Ich kenne keine Richtungen in der Kunst; ich er-

kenne nur das wahrhaft Schöne, id est die Kunst.“ Von diesen Worten hoffen wir das Beste. Der Kaiser hat den Gedanken, daß auch die wirkliche Kunst kein Kaviar fürs Volk zu sein brauche, ja schon lange erfaßt. Denn eine ganze Reihe alter Statuen und Gemälde, die früher in den Schlössern verborgen waren, ließ er in liberalster Weise dem Kaiser-Friedrich-Museum überweisen. Muß sein Verkehr mit den guten alten Bildern, die er täglich vor Augen hat, ihm nicht doch einmal sagen, daß gute Erzeugnisse der von ihm so wenig goutierten modernen Malerei an Qualität diesen älteren Meisterwerken doch weit ähnlicher sind als die von ihm geschätzten Werke Anton von Werners, Roechlings oder Kossaks, die man neben dem mittelmäßigsten alten Bild als unerträglich roh empfindet? Muß er nicht einsehen, daß es in der Kunst doch nicht ausschließlich auf das Was ankommt, auch, und in der Hauptsache, auf das Wie? Muß er sich nicht die Frage einmal stellen, ob es nicht seltsam wäre, wenn unsere Zeit, die doch auf so vielen Gebieten schöpferisch ist, allein in der bildenden Kunst zu ewigem Epigonentum verdammt wäre? Und wird er erkennen, daß auch die Pflege der rein künstlerischen, patriotischen Zwecken direkt nicht dienenden Kunst zu den Pflichten eines Herrschers gehört, da sie eben das ist, wonach die Historie das ästhetische Niveau eines Zeitalters ganz allein bemißt? Dann wird von ihm in den Geschichtsbüchern nicht zu lesen sein, daß er von dem künstlerischen Leben, das unmittelbar vor seinen Augen sich abspielte, so wenig bemerkt habe, wie es einst dem alten Fritz hinsichtlich der klassischen Literatur erging.

DER BERLINER BISMARCK

Berlin hat wieder ein Denkmal. Ich kenne es noch nicht, sah nur das Bild im „Tag“. Also gelten diese Zeilen nicht dem Standbild, das möglicherweise etwas taugt. Sie gelten der abscheulichen Abbildung.

Heroenkultus! Ein schönes Wort. Ich denke der Wandlungen, die in Frankreich die Gestalt Napoleons durchmachte. Den Zeitgenossen war er ein Mensch, der gewaltige, alles bezwingende Kondottiere. Den Epigonen der Louis-Philippe-Zeit ward er zum Gott. Zwerge, wollten sie beten zu einem Riesen; Träumer, sich berauschen an der brutalen Tatkraft eines Mannes, der — dem Verhängnis einer Naturgewalt gleich — über Throne und Leichen dahinschritt. Der kleine Hut Bonapartes, der graue Rock des „petit caporal“ ward ihnen ein heiliges Symbol, das Symbol einer sporenklingenden, übermenschlich erhabenen Vergangenheit. Diese Wandlungen spiegeln in der Kunst sich wieder. Gros als Zeitgenosse berichtete protokollarisch von den Kriegen und Siegen des Imperators. Raffet, der Nachgeborene, macht ihn zum Kriegsgott, zum gespenstischen Dämon, der um Mitternacht die große Armee besichtigt, zeigt ihn als Riesenschatten, der über Frankreichs Boden schreitet, als „dernier rayon“, der in die Grauheit des Tages fällt.

Eine ähnliche Umwertung hat die Gestalt Bismarcks schon erfahren. Er ist uns nicht mehr, wie unseren Vätern,

nur der Staatsmann, der Reichsschmied. Er ist uns noch weniger „ des großen Kaisers großer Diener“, sondern wir blicken zu ihm empor wie zu einem Recken des Nibelungenliedes. Wie eine Heldengestalt der deutschen Sage mutet er uns an. Er bedeutet uns den Mann und die Kraft, den Genius und die Größe schlechthin. Die deutschen Studenten sprachen es aus, als sie jene Säulen errichteten, deren heiliges Feuer über Deutschlands Gauen erstrahlt. Jene jungen Franzosen sprachen es aus, die den Entlassenen, als er Berlin verließ, jubelnd umdrängten und auf die verwunderte Frage der Berliner ihre Begeisterung mit den Worten erklärten: „C'est le génie qui passe!“

Also ist es schade, daß ein Künstler, der fast Bismarcks Zeitgenosse ist, das Denkmal ausführte. Das fühlt selbst derjenige, der das Original nicht kennt. Begas sagt im „Tag“, „er wisse sehr wohl, daß in der augenblicklichen Kunstströmung Abneigung gegen Allegorien herrsche; daß man eine Einfachheit liebe, die in den meisten Fällen ihren Ursprung in dem Mangel an Einfällen habe“. Nun, Einfälle, wie die hier verkörperten, hat jeder Oberlehrer gehabt. Die Lektüre jeder Bismarckbiographie befähigt zum Entwurfe von Reliefs, die in „sinniger Weise das Werden und Wachsen des Deutschen Reiches schildern“. Die allegorischen Figuren der Sockelecken — der das Reichsschwert schmiedende Siegfried, Atlas, Germania und die in Staatsgeheimnisse vertiefte Sibylle — sind die bekannten Perücken, die einst imposant wirkten, als der große Bernini sie trug, aber nachgerade den Mottenfraß haben, verblichen und schäbig sind, wie jede Perücke, die zu lang gelegen. Tritonen und Nereiden hat Begas auf Lager. Sie werden für das Walderseedenkmal, mit dem er uns wohl nächstens erfreut,

besser als für das Bismarckdenkmal passen. Und die Bismarckgestalt selbst! Eins hat sie mir gezeigt; eins habe ich gelernt, und dafür danke ich dem Meister: Ich habe gesehen, was für ein großer Künstler doch dieser Anton v. Werner ist.

Heiliger Antonius! Ich leiste Abbitte. Ich hatte geschrieben von dir, daß dir die geistige Fähigkeit mangle, mehr als blankgeputzte Stiefel und geputzte Knöpfe an einem großen Manne zu sehen; hatte deine Kunst als Kasinokunst, dich selber als Feldwebel bezeichnet; hatte dir nachgesagt, daß du deine Helden mit den Augen der Wilhelmine Buchholz betrachtetest, das Heroische aufs Philisterniveau herabzerrtest. Und nun sehe ich, was für bedeutende Kunstwerke deine „Kaiserproklamation", dein „Tod Kaiser Wilhelms" sind. Selbst deine Bilder der Siegessäule vermag ich zu würdigen. Du imponierst mir, weil von der reichen Tafel deiner Kunst noch nach einem Menschenalter Brosamen abfallen.

Begas' Denkmal hat Stil. Es hat Stil, weil es die erste Forderung aller Denkmalplastik erfüllt: zu der Umgebung zu passen. Die Denkmäler der Siegesallee und dieser Bismarck, sie sind Kinder desselben Geistes. Freilich, der Bismarck, der in unseren Träumen lebt, ist es nicht. Der war anderen Geistes; nicht aus dem Pygmäengeschlechte, das sich ringsum breit macht. Jedes Lichtbild genügt, da steht er vor uns: gigantisch und urweltlich, eine teutonische Eiche, dem Zeus vergleichbar, der durch das Runzeln seiner Augenbrauen die Erde erbeben macht. An den Colleoni Verocchios, an Boecklins „Abenteurer" denken wir. Und Begas' Verhältnis zu Bismarck ist das von Düntzer zu Goethe. Einen ordinären Kürassiergeneral gibt er in ganz derselben

bramarbasierenden Pose, wie ihn der Bilderbogen von Scholz verewigt, auf dem er dem geknickten Thiers die Friedensbedingungen diktiert. Nicht einmal als Denkmal eines Xbeliebigen kann das Werk genügen. Denn jeder antike Torso, jeder Torso Michelangelos lebt. Jedes Gewandstück, jede Falte ist ein Ding von ewiger Schönheit. Denkt man beim Begasmonument sich den Kopf hinweg, so bleibt das Kleidergestell aus Castans Panoptikum übrig. In der äußeren Form des Heroenkultus persiflieren wir unsere Genies.

Es ist schade! Begas selber erzählt mit überlegenem Lächeln, wie schwer es ihm geworden sei, sich an der Konkurrenz zu beteiligen. Denn für anerkannte Künstler sei solch erneuter Fähigkeitsnachweis eine verletzende Sache — wie wenn ein vortragender Rat vor jedem Vortrage noch einmal sein Assessorexamen machen müßte. Nun, hätte er sich nicht erniedrigt, wäre Deutschland ihm dankbar. Denn das Bismarckmonument, das wir haben wollen, kann erst ein Jüngerer schaffen. Für ihn wird Bismarck nicht mehr der Reitergeneral, auch nicht der Reichsschmied, der Handlanger sein. Er wird in das Werk etwas von dem hineinlegen, was Rodin seiner Statue Victor Hugos gab.

DAS HAMBURGER BISMARCK-DENKMAL

Ein halbes Jahrhundert lang war man von der Anschauung ausgegangen, daß eine Denkmalsstatue eine Porträtfigur sein müsse, ganz genau im Zeitkostüm wiedergegeben. Da kam Klinger mit seinem Beethoven. Er bildete Beethoven als Zeus: mit nacktem Oberleib, auf bronzenem Sessel thronend, den Adler zu Füßen. Tuaillon, in dem für Bremen bestimmten Denkmal, zeigte Kaiser Friedrich als Mark Aurel: mit römischem Harnisch und nackten Beinen. Lederers Hamburger Bismarck erscheint als Roland: in eisernem Panzer, mit wallendem Mantel und großem Zweihänder. „In unseren Häusern,“ sagte der Hamburger Bürgermeister vor einigen Jahren, als dem Entwurf Hugo Lederers der Preis erteilt wurde, „lieben wir die Bilder, die den Fürsten in bürgerlichem Anzug, mit dem großen Schlapphut auf dem Haupte vor seinem Hause im Sachsenwalde oder im militärischen Überrock mit der langen Pfeife im Kreise der Hamburger Gastfreunde darstellen. Es sind ihm auch Denkmäler gesetzt, in denen er als der große Staatsmann, der erste Reichskanzler, der gewaltige Redner aufgefaßt ist. Doch die volle Bedeutung Bismarcks für das deutsche Volk kommt bei solcher Darstellung nicht zur Geltung. Denn immer ist es nur eine Seite des gewaltigen Mannes, die uns vor Augen tritt. Im Herzen des deutschen Volkes aber lebt er als Ganzes:

als der deutsche Nationalheld der neueren Zeit, als der Mann, durch den erfüllt worden ist, was Jahrhunderte ersehnten. So wird er fortleben im Volke, wenn wir, die wir ihn persönlich gekannt haben, nicht mehr am Leben sind, und so: als Verkörperung alles dessen, was wir bei dem Namen Bismarck denken, soll ihn das Denkmal vor Augen stellen.“ In ähnlichem Sinne äußerte sich Georg Treu, der damals zu den Preisrichtern gehörte: „Der Entwurf führt von der bildnismäßigen Auffassung des Parlamentsredners und Diplomaten, des Kürassiers mit Helm und Pallasch, des Friedrichsruher Nachbars in Schlapphut und Rock hinauf zu der typisch deutschen Heldengestalt, zu dem reckenhaften Riesen, als welcher der Schöpfer des Deutschen Reiches zukünftigen Geschlechtern erscheinen wird.“

Mit anderen Worten: Die Denkmalplastik des beginnenden 20. Jahrhunderts sucht an dem Punkt wiedereinzusetzen, wo 100 Jahre vorher Canova und Thorwaldsen aufhörten. Denn schon durch jene Epoche ging die Klage über die Pantalons, die Sehnsucht nach nackten Beinen und Schultern. Zeitliches, sagt man, könne nur zeitlos gestaltet werden, wenn es zu allen Zeitaltern gleichmäßig sprechen solle. So bildete Canova in dem Standbild der Brera Napoleon nackt, mit einer Viktoria auf der Hand. Napoleons Schwester, Pauline Borghese, zeigte er als ruhende Venus, Washington als römischen Feldherrn. Von ganz demselben Prinzip ließ sich Thorwaldsen leiten. Sein Eugen Beauharnais steht in der Münchener Michaeliskirche in paradiesischer Nacktheit. Dem Fürsten Poniatowski, der bei Leipzig ertrank, gab er römische Feldherrntracht. Selbst Schadow, der Realist, sah sich durch Goethe veranlaßt, den Blücher des Rostocker Denkmals zum römischen

Feldherrn zu machen. Kamen Dichter in Frage, so mußten sie notwendig das Gewand des Sophokles und Euripides tragen. Iffland in dem Standbild Friedrich Tiecks thront in griechischem Himation auf einer Sella curulis. Rauch gab Goethe und Schiller griechischen Mantel und Sandalen, als er im Wettbewerb mit Rietschel seinen Entwurf für das Doppeldenkmal in Weimar einreichte.

Und selbstverständlich ließen sich diese Anschauungen dokumentarisch begründen. Was der Klassizismus tat, war lange vorher geschehen. Canova bei seinen Standbildern Napoleons und der Pauline Borghese konnte hinweisen auf die alexandrinische und spätrömische Zeit. Lysipp und Apelles hatten Alexander den Großen dargestellt als Zeus, mit dem Blitz in der Hand. Als dann in Rom die Apotheosierung der Kaiser zur Regel wurde, war es konsequent, wenn sie auch in ihren Statuen sich als Götter verewigen ließen. Nerva und Claudius, Nero und Commodus erscheinen in den Statuen des Vatikans als Jupiter mit Adler und Weltkugel, als Neptun mit dem Dreizack, als Mars und Apollo. Die Kaiserinnen sind als Juno oder Ceres, als Venus oder Pudicitia verkleidet.

Liebte die spätrömische Kaiserzeit die griechische Nacktheit, so schwärmte die Hochrenaissance und das darauffolgende Barock für den römischen Panzer. Thorwaldsen und Schadow, wegen der unrealistischen Auffassung ihres Poniatowski und Blücher getadelt, hätten sehr mächtige Helfershelfer anrufen können. Hat doch Michelangelo in den Statuen der mediceischen Grabkapelle die beiden Prinzen nicht im Kostüm des Cinquecento, sondern im römischen Harnisch dargestellt. Ludwig XIV., auf dem Reitermonument von Cartellier und Petitot im Schloßhof

von Versailles, hat zwar Allongeperücke, aber römischen Panzer und nackte Beine. Ganz ebenso ist Schlüter bei seinem Denkmal des Großen Kurfürsten vorgegangen. Und niemand wird leugnen wollen, daß alle diese Denkmäler Kunstwerke größten Kalibers sind. Der Große Kurfürst allein wirft alle Marmorgruppen über den Haufen, die in der Siegesallee stehen — trotz der souveränen Nonchalance, mit der Schlüter über die historische Genauigkeit sich hinwegsetzte, und dem archivalischen Eifer, mit dem Uphues und Graf Görtz, Boese und Magnussen die Kostümkunde von Hermann Weiß studierten. Ebenso steht fest, daß die Werke von Klinger, Tuaillon und Lederer sich weit über das Niveau des vulgären Denkmalrealismus erheben. Klingers Beethoven, soviel man im einzelnen dagegen einwenden kann, ist doch von einem Hauch feierlicher Größe umwittert. Tuaillons Friedrich als Mark Aurel wirkt vornehmer als „Unser Fritz", der mit dem Fidibus des Landwehrmannes seine Pfeife anzündet. Auch gegen Lederers Werk läßt sich kaum etwas sagen. Allen Phrasenschwall, jeden unplastischen Kleinkram meidend, hat er nach steinmäßiger Schlichtheit und Geschlossenheit, nach Wucht und Größe gestrebt. Als Bekrönung einer ernsten Architektur macht die Statue gewiß einen dekorativ gar nicht üblen Eindruck. Selbst der Gedanke ist nicht schlecht, Bismarck, der das Deutsche Reich machte, von Kopf bis zu Fuß gepanzert, mit mächtigem Schwert vor uns hinzustellen, im Sinn jener Rolandfiguren, die auf den Marktplätzen alter norddeutscher Städte als Symbol wehrhaften Geistes standen. Wir haben Bismarck als General, als Gutsherrn mit Tyras, auch als Schmied mit dem Schurzfell gesehen, wie er Deutschland zusammenschmiedet. Warum soll er zur

Abwechslung nicht als der Palladin Karls des Großen auftreten, sofern das Werk im übrigen gut ist?

In diesem Nebensatz aber, glaube ich, steckt die Hauptsache. Nichts wäre falscher als der Schluß, daß, weil die Werke von Klinger, Tuaillon und Lederer gut sind, Gutes nur unter Umgehung des Zeitkostüms gemacht werden könne. Es wäre fürchterlich, wenn Uphues und Eberlein, Boese und Magnussen nun die Verpflichtung fühlten, zur Massenproduktion von Statuen überzugehen, die etwa Wilhelm I. als Barbarossa, Moltke als Mars, Wilhelm II. als Ägir oder Lohengrin vorführen. Die Sache ist lediglich die, daß ein Künstler ein Kunstwerk schafft, wie immer er sich sein Thema zurechtlegt, und daß Unkunst nicht besser wird, wenn sie statt im Interimsrock im Panzer auftritt.

Gewiß ist zu verstehen, daß auf den Panoptikumrealismus der letzten Jahrzehnte ein Rückschlag ins Idealistische folgte. Man war des trockenen Tones, der prosaischen Öde satt. Wie in geheimer Verabredung haben sämtliche Künstler, die sich an der Konkurrenz um das Virchowdenkmal beteiligten, von einer Porträtfigur abgesehen und eine freie Phantasie über das gegebene Thema geliefert. Der preisgekrönte Entwurf von Klimsch zeigte, als Abschluß eines tempelartigen Aufbaues, den Kampf des Herkules mit der Hydra; unten, kaum sichtbar, war das Medaillonbildnis Virchows angebracht. Gegen diesen Entwurf, wie erinnerlich, aber protestierten die Ärzte, und ich muß bekennen, daß ich diesen Protest vollkommen billige.

Wenn man doch endlich einsehen wollte, daß das Denkmal nicht die einzige Art ist, einen Menschen zu ehren. London besitzt eines der lehrreichsten, stolzesten Museen der Welt, ein Museum, in dem man geradezu von Ehrfurcht

erfaßt wird. Die National Portrait Gallery ist ein Pantheon der großen Männer der Nation. Alle Berufsklassen, alle Stände sind vertreten. Geistliche, Diplomaten, Dichter, Architekten, Staatsanwälte, Physiker, Sprachforscher, die Vorstände der Kunstsammlungen und Bibliotheken, Schriftsteller, Ärzte, Naturforscher, Musiker, Anatomen, Buchhändler, Ingenieure, Handelsrichter, Bürgermeister, Großindustrielle, Maler, Erfinder — kurz, alle sind da, die ihren Namen in die Annalen der Geschichte eingruben. Müßte man nicht endlich auch in Deutschland an ein solches Museum denken? Wäre ein Pantheon des Genies nicht ein Monumentum aere perennius, das eigentlich jedes Land sich schuldig wäre? Würde eine solche Bildnisgalerie nicht weit nachhaltiger und wuchtiger sprechen als alle die Denkmäler, die wir planlos da und dort verzetteln? Und würde, wenn man diejenigen Aufgaben, die sich für die Plastik nicht eignen, der Malerei überweist, nicht auch die leidige Kostümfrage, die uns so viel Kopfzerbrechen verursacht, mit einem Schlage gelöst sein? Denn die neuen Experimente führen, wie mir scheint, in eine bedenkliche Sackgasse. Mögen die meisten Monumente noch Fürsten und Generalen gewidmet sein, so wird der herrschende Charakter unserer Zeit doch immer mehr der Mann im schwarzen Anzug, der in seinem Zimmer arbeitet. Daß solche Gestalten wie etwa Mommsen und Virchow denkbar unplastisch sind, ist klar. Heißt es nun aber nicht die Schwierigkeit feig umgehen, wenn man, wie beim Virchowdenkmal, sich in artistische Tändeleien verliert? Statt des modernen Gelehrten den alten Herkules darstellt, mit antiquiertem allegorischem Firlefanz ein sinnloses Verlegenheitsspiel treibt? Der in Künstlerkreisen so verrufene ge-

sunde Menschenverstand ist eben doch etwas Schönes. Ein Denkmal hat den Zweck, das Andenken an denjenigen, dem es gewidmet ist, lebendig zu halten. Das geschieht auf die natürlichste Weise so, daß man ihn darstellt, wie er im Leben war. Konsultieren wir daraufhin nochmals die Kunstgeschichte. Ich habe vorhin ein paar Werke genannt, in denen die Dargestellten entweder nackt oder in antiker Gewandung auftreten. In beiden Fällen ist nicht gegen die Logik verstoßen. Wenn der Porträtkopf eines römischen Kaisers auf den nackten Leib eines Gottes gesetzt wurde, so entsprach das dem Gedanken der kultischen Verehrung, die den Kaisern zu zollen sei. Ludwig XIV. und der Große Kurfürst sind in ihren Allongeperücken Menschen der Barockzeit, trotz des römischen Panzers, der das Symbol ihres Cäsarentums sein soll. Canovas Pauline Borghese kann in der Empirezeit nicht fremd gewirkt haben, da sich die Tracht — man denke an Davids Madame Récamier oder an das Selbstporträt der Vigée Lebrun — damals überhaupt an die Antike anschloß. Und namentlich: Diese wenigen Werke sind vereinzelt neben zahllosen anderen, die ihr Ziel darin sehen, die Dargestellten in möglichster Naturtreue wiederzugeben. Die sogenannte griechische Idealtracht ist in Wahrheit nichts anderes als die vereinfachte wirkliche. Von den beiden Kleidungsstücken, die der Grieche zu tragen pflegte — Chiton und Himation — bildete man in der Regel nur den Mantel, ohne das Unterkleid, da dieses den freien Fluß der Draperien gestört hätte. Die Bildwerke des 15. Jahrhunderts sind das Nonplusultra des Realismus. Selbst bei ihren Reiterstatuen des Gattamelata und Colleoni haben Donatello und Verrocchio, wie man aus dem Vergleich mit Bildern ersieht, genau die Kondottiererüstung

des Quattrocento wiedergegeben. Die für die deutsche Kunstgeschichte so wichtigen Bronzefiguren vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck reproduzieren die Kostüme des 16. Jahrhunderts mit dokumentarischer Treue. Ebenso haben die Bildhauer des Rokokos genau an die Modetracht von damals sich angeschlossen.

Und wodurch haben sie ihren Werken den plastischen Stil gegeben? Wodurch haben sie erreicht, daß bei aller Naturtreue das trivial Prosaische meilenweit fernbleibt? Nun, sie haben, um Worte Schillers zu brauchen, die „empirische Natur auf eine ästhetische reduziert". Ihr Geheimnis war die Vereinfachung, die Übung des Auges, nur die großen Linien, das Monumentale der Konturen, den Rhythmus der Bewegung zu sehen. Sie hafteten niemals am Kleinlichen, Anekdotischen der Form. Von der Silhouette ihrer Menschen hielten sie alles Zersplitternde, Zerstreuende fern. Veränderten sie die Gewandung nicht, so merzten sie doch alles Gleichgültige, Belanglose aus, gaben nur den großen Akzent scharfgeschnittener, klar im Licht sich modellierender Züge. Sollte das, was früheren Zeiten gelang, unserer Epoche versagt sein? Muß man, weil bisher das Problem so selten gelöst wurde, gleich die Flinte ins Korn werfen? Das, woran die Plastik zu scheitern glaubt, hat die Malerei überwunden. Sie glaubte ebenfalls lange, mit den Kostümen unserer Zeit nichts beginnen zu können.

Noch Lenbach in seinen Bildnissen hat, wo es nur anging, die Herren wie Nobili des venezianischen Cinquecento, die Damen wie Zeitgenossinnen der van Dyck und Gainsborough angezogen. Doch Maler wie Stevens, Manet und Renoir wußten Modernität mit künstlerischer Haltung zu vereinen; andere, wie Millet und Whistler, näherten

sich unter Anschluß an die Wirklichkeit auf dem Wege der Vereinfachung dem großen Stil. Hic Rhodus, hic salta muß wohl auch der Plastik gesagt werden. Ich kann mir Hellmers Goethe, Tilgners Mozart oder Zumbuschs Beethoven nicht anders als im Zeitkostüm denken. Ich finde es richtig, daß Ibsen und Björnson in Gehrock und Mantel, nicht in römischer Toga vor dem Nationaltheater in Christiania stehen. „Typische“ Denkmalfiguren kann man mit Bewußtsein so wenig schaffen, wie man einen Baustil auf dem Papier erfindet. Nur wenn ein überragender Künstler das, was die Wirklichkeit ihm bietet, zu derart kondensierten Formen zusammenfaßt, daß gleichsam der ganze Geist eines Zeitalters sich in seinen Werken verdichtet, werden solche Gestalten von späteren Generationen als typisch empfunden, so wie der Colleoni des Verrocchio für uns zum Symbol des Quattrocento geworden ist. Oft wird das nicht eintreten. Doch wer Schwierigkeiten aus dem Wege geht, wird nie hoffen dürfen, sie jemals zu lösen, und von einer künstlerischen Plastik unserer Zeit läßt sich erst dann sprechen, wenn sie weder geistlose Naturkopien, noch rein artistische Spielereien liefert, sondern wenn sie Sachlichkeit und Schönheit, Wahrheit und Stil vereint.

INCUNABELN

Die Gutenbergfeier ruft alte Erinnerungen in mir wach. Sie erinnert mich an die Zeit, da ich als echter Bücherwurm alle Bibliotheken Deutschlands durchstöberte, um mit einem Werk über die „deutsche Buchillustration der Gotik und Frührenaissance“ mir die Würde des Privatdozenten zu erwerben. Noch in diesen Tagen brachte die Zeitschrift „Vom Fels zum Meer“ einen Aufsatz, den ich damals schrieb. Eine ebenso gutgemeinte wie öde Arbeit. Denn wissenschaftlich sein hieß damals Kataloge schreiben. Den Wust des einzelnen großen Zusammenhängen einzuordnen, war verpönt. Und doch zeigt nichts so, wie die Entstehung der Buchdruckerkunst, mit welcher Logik die Geschichte arbeitet, wieviel verschiedene Faktoren ineinandergreifen müssen, um eine einzige „Erfindung“ zu ermöglichen.

Von den religiösen Strömungen des 14. Jahrhunderts ist der Ausgang zu nehmen. Deutschland stand damals unter dem Zeichen der Mystik, und diese war im Kern ihres Wesens eine demokratische Bewegung. Im Mittelalter hatte die Kirche, mit rein politischen und doktrinären Dingen beschäftigt, nicht an den einzelnen gedacht. Aus der einfachen Lehre Christi war ein Labyrinth scholastischer Dogmen geworden. Das Volk sehnte sich nach einer Gefühlsreligion, nach einem persönlichen Verhältnis zu Gott.

Es verlangte schlichte Veranschaulichung der Legenden, wollte Geistliche haben, die nicht lateinisch, sondern deutsch zu ihm sprachen. Diese Sehnsucht wurde durch die großen Prediger des 14. Jahrhunderts, Meister Eckardt, Tauler und Suso, erfüllt. Und sehr folgenreich war, daß sie die Anschaulichkeit des Wortes durch die Anschaulichkeit des Bildes zu unterstützen suchten. Suso namentlich riet seinen Hörern, sie „möchten allezeit gute Bilder um sich haben, durch die das Herz zu Gott entzündet werde“.

Jedem Bedürfnis folgt das Angebot. Da all die Marien- und Heiligenbilder, die nun massenhaft verlangt wurden, auf dem Wege reiner Handarbeit nicht hergestellt werden konnten, wurde das Verlangen nach einer vervielfältigenden Technik rege. Eine solche war auf dem Gebiete der Textilindustrie schon bekannt. Durch gefärbte Holzmodelle wurden gewebten Stoffen Muster als Ersatz für gestickte Ornamente aufgedruckt. Irgend jemand kam auf den Gedanken, daß man wie Ornamentales auch Figürliches in Holz schneiden und die Holztafeln statt auf gewebtem Stoff auch auf Papier abdrucken könne. Das war die Geburtsstunde des deutschen Holzschnittes. Hatte die Miniaturmalerei des Mittelalters für die obersten Tausend gesorgt, so deckte der Holzschnitt die Bedürfnisse des Volkes. Auf den Jahrmärkten und vor der Kirchtür wurden die billigen Blätter feilgehalten. Von Wallfahrten und Prozessionen brachte jeder ein Madonnenbild oder das Bild seines Namensheiligen mit und klebte es zu Hause an die Wand oder an die Tür seiner Stube. Noch im „Simplizissimus“ gibt das Waldkind auf die Frage des Einsiedlers, ob es gar nichts von unserem Herrgott wisse, die Antwort: „Ja, er ist daheim an unserer Stubentür gestanden auf dem Bilderbogen. Meine

Mutter hat ihn von der Kirmse heimgebracht und dahin geklebt.“

Durchblättert man nun eine Mappe alter Holzschnitte, so bemerkt man, daß die graphische Kunst bald von einem weiteren Feld Besitz nimmt. Die ältesten Blätter, in derben, dicken Linien gezeichnet, enthalten nur Figuren. Aber bei den späteren, wie dem Christoph von 1446, sind auch Inschriften, kleine Sprüche, kurze Erklärungen beigegeben. Man liest etwa: „Heiliger Sebastian, bitt’ für uns.“ Oder: „Es ist zu wissenn allermänniglichen, dasz das ist unser lieben Frauwen pild.“ Oder auf Blättern, die als Neujahrskarten verschickt wurden, ist das Christkind dargestellt; ein Vogel trägt im Schnabel einen Zettel: „ein gut selig jar, ein langes leben.“ Die „Briefdrucker“ haben außer dem Figürlichen auch geschriebene Lettern in Holz geschnitten.

Das wurde der Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung. War in den älteren Blättern die in Holz geschnittene Figur die Hauptsache, so überwiegt in den späteren der Text. Wenn irgendwo sich eine Skandalgeschichte ereignete, wurden Flugblätter ausgegeben, die in Wort und Bild das Geschehene meldeten. Und von diesen „Zeitungen“ kam man zum Buch. Der Text ganzer Werke, die vorher nur handschriftlich verbreitet waren, wurde in Holztafeln eingeschnitten und durch Druck vervielfältigt. Die Blockbuchliteratur beginnt. Religiöse und moralische Werke — die Armenbibel, die zehn Gebote, das Salve Regina, die Ars moriendi — fanden natürlich am frühesten Verbreitung. Doch auch zahlreiche andere Bücher wurden vor Erfindung der Buchdruckerkunst schon gedruckt. Es gab Kalender und Schulgrammatiken, gab chiromantische Werke, Fabel-

sammlungen und kleine „Bädeker“ für die nach Rom wallfahrenden Pilger. „Item, welcherhand Bücher man gerne hat, groß oder klein, geistlich oder weltlich — heißt es in einem Verlagskatalog jener Jahre — die findet man alle bei Diebold Laber in der Burg zu Hagenau.“

Nur noch das letzte Wort in diesem großen Entwicklungsprozeß war zu sprechen. Denn es war unpraktisch, ganze Texttafeln in Holz zu schneiden. Wurden die Buchstaben getrennt, so war ihre Verwendbarkeit unbeschränkt. Zu immer neuen Wortbildern konnten sie zusammengesetzt, zum Druck der verschiedensten Werke verwendet werden. Diesen einfachen und doch genialen Gedanken hatte Gutenberg. Seine Tat war nicht, daß er die Buchdruckerkunst, aber daß er den Druck mit beweglichen Lettern erfand. Und nun folgte Schlag auf Schlag. 1450 hat er den Druck der Biblia latina vulgata begonnen. Nach kaum einem Menschenalter ist die Buchdruckerkunst über das ganze Deutschland verbreitet. 1460 ist sie in Straßburg, 1461 in Bamberg, 1462 in Köln, 1468 in Augsburg, 1473 in Ulm, 1482 in Wien. Lange vor Luther ist die Bibel — nach dem Text der Vulgata — in vierzehn verschiedenen deutschen Ausgaben bekannt. Homiletische und liturgische Werke, die antiken Klassiker, Rittergeschichten und Sagen, Chroniken und Reisebeschreibungen, medizinische und botanische Bücher erscheinen. Alle Schätze des Wissens, bisher in Klosterbüchereien vergraben, werden Gemeingut der Masse.

Die vornehme Welt des Auslandes hielt sich zunächst zurück. Namentlich in Italien spotteten die Humanisten über die „bei den Barbaren in einer Stadt Deutschlands gemachte Erfindung“. Der Herzog Federigo von Urbino,

dessen Manuskriptsammlung heute den Grundstock der vatikanischen Bibliothek bildet, „hätte sich geschämt“ ein gedrucktes Buch zu besitzen. Man war zu sehr gewöhnt, die Bücherfreude als aristokratischen Luxus, die Kalligraphie als Kunst, das Buch als ein vornehmes, von Menschenhand geschaffenes Kunstwerk zu betrachten, als daß man mit mechanisch, fabrikmäßig hergestellten Werken sich hätte befreunden können. Doch bald hatte auch im Ausland das demokratische Prinzip gesiegt. Deutsche Typographen tragen Gutenbergs Erfindung nach Frankreich und Spanien. Unter dem Schutz einer deutschen Fürstin, der Barbara Gonzaga, geborenen Prinzessin von Brandenburg, wird 1472 in Mantua das erste Buch, eine Ausgabe des Decamerone, gedruckt. Gutenberg hat seinen Triumphzug durch die Welt vollendet.

Und aus dem Holzschnitt hervorgegangen, dankt die siegreiche Buchdruckerkunst diesem nun dadurch, daß sie ihrerseits ihn unter die Fittige nimmt. Die Buchillustration wird — besonders in Deutschland — das eigentliche Tätigkeitsfeld der Künstler: nicht ein Erwerbszweig nur, der sie vor Sorgen schützt, auch das Schaffensgebiet, auf dem sie sich frei bewegen. Als Maler arbeiteten sie nur für die Kirche, hatten Altarbilder, nichts als Altarbilder anzufertigen. Als Illustratoren standen sie mitten in den geistigen Kämpfen ihrer Zeit. Hier sind sie „inwendig voller Figur“. Hier offenbaren sie den „versammelten heimlichen Schatz ihres Herzens“. Das ganze Leben, Denken und Empfinden des deutschen Volkes, sein gigantisches Ringen und frohes Sichgehenlassen, sein Ernst und seine Schalkheit, sein derber Kneiphumor und zarter Märchengeist — in diesen Blättern spiegelt es sich wieder. Michel Wohlgemuth, der

steifleinene Maler von Altarwerken, wirkt in den Illustrationen zum „Schatzbehalter“ und zur Schedelschen Weltchronik wie ein anderer Mensch. Erhard Reuwich zeichnet für Breidenbachs Reiseblätter aus dem Leben des Orients, die unerhört sind in der Kunst jener Tage. Die Meister des Narrenschiffs und der Lübecker Bibel, des Straßburger Virgil und des Ulmer Terenz gehören, obwohl man ihre Namen nicht kennt, zu den Koryphäen deutscher Kunst. Und noch die Großen des Reformationszeitalters, Dürer und Cranach Baldung und Beham, Burgkmair und Holbein legten nicht in Bildern, sondern in den Zeichnungen, die sie für Buchdrucker lieferten, ihr Bestes nieder.

Damit ist gleichzeitig gesagt, was diesen alten Drucken ihren eigensten Reiz gibt. Es ist dasjenige, was sie mit der großen mittelalterlichen Kultur verknüpft: die Vornehmheit, die sich aus dem Wettstreit mit der absterbenden Kalligraphie ergab. Gutenberg selber verheimlichte anfangs seine Erfindung, suchte den Glauben zu erwecken, daß seine Bücher geschriebene Codices seien. Und darin, daß alle Werke den Charakter des Manuskriptes, des persönlichen Kunstwerkes wahren, liegt ihre stilvolle Schönheit. Noch dominiert, wie in den Miniaturwerken des Mittelalters, der Künstler. Noch gibt es keine feststehenden Typen, sondern jeder Drucker „druckt wie geschrieben“. Noch gibt es kein Druckpapier, sondern das edle Büttenpapier, auf das die Kalligraphen geschrieben hatten, wird auch zum Buchdruck verwendet. Noch strebt der Holzschnitt keine malerischen, seinem Wesen widersprechenden Wirkungen an, sondern wie die Typen aussehen, als seien sie mit der Feder geschrieben, wirken die Holzschnitte wie mit der Feder gezeichnet. Und nicht im Prinzip nur ist der Einklang zwi-

schen der Linienkunst des Bildes und der Linienkunst des Satzes gewahrt, sondern der Stil der Holzschnitte wechselt je nach dem Charakter der Schrift. Sind die Typen saftig, so sind auch die Holzschnittlinien von derber markiger Kraft. Sind die Typen fein, so nimmt auch der Holzschnitt den Charakter zierlichen Feinschnittes an. Erstes Ziel ist, daß Illustration und Satz sich zu einem harmonischen Gesamtbild vereinen, daß jede Druckseite ein einheitliches dekoratives Kunstwerk ist. Die Farbe ergänzt noch den Eindruck vornehm altertümlicher Pracht. Denn in das schwarzweiße Einerlei mischen sich bunte Ornamente. Initialen und Randleisten, Majuskeln und Schlußstücke sind wie in den Miniaturhandschriften von kunstreichen Illuministen gemalt. Das gediegenste Material — Holz, Leder, Pergament, Metall — ist wie bei den Codices für den Einband verwendet. Exlibris, von großen Meistern gezeichnet, sind auf den Innendeckel geklebt. Das Buch war nicht nur Lesefutter, sondern seinem Besitzer ein Freund: ein Stück Kunst im Bürgerheim, der kostbare Behälter kostbaren Inhaltes.

Das in den politischen Wirren des 16. Jahrhunderts verarmende Deutschland konnte so vornehme Werke nicht mehr herstellen. Auf die Devise „gut und teuer“ folgte die andere „billig und schlecht“. Alles wurde minderwertig, dürftig und roh: das Papier Löschpapier, der Einband Pappe. Die größten Geisteswerke las man in Büchern von kläglichster Ausstattung. Und als man später, nachdem die Wunden des Dreißigjährigen Krieges vernarbt waren, wieder „Prachtwerke“ druckte, war die gute alte Tradition verloren. Kupferstiche, fremd und störend im Buch, wurden auf besonderen Tafeln eingefügt. Aus den Originalzeich-

nungen, die einst Dürer und Holbein, Burgkmair und Cranach für den Buchschmuck schufen, wurden schale Reproduktionen von Bildern. Wenn es heute besser ist, wenn nach einer langen Zeit buntscheckigen Ungeschmackes wieder Stil in unsere Bücher kam, so hat den Anstoß dazu die Bekanntschaft mit Japan gegeben. Doch von den Inkunabeln hätten wir nicht weniger lernen können.

KLINGERS BEETHOVEN

Ein Kunstwerk, sagt Feuerbach, gleicht einem Fürsten. Man muß abwarten, ob es geruht, einen anzusprechen. Wenn man aber wartet, lange und ehrerbietig, und wenn trotzdem die Ansprache nicht erfolgt? Das ist für den Kritiker eine recht beschämende Sache. Soll ich also über den Beethoven schreiben oder nicht? Oft sind Kritiken ja nur die Zeugnisse, die man seiner eigenen Unfähigkeit ausstellt. Die Zeit gibt fast immer dem Künstler, nicht dem Kritiker Recht. Und ich möchte nicht, daß Spätere von mir sagen, ich hätte Klinger ebenso hilflos gegenübergestanden wie die Kritiker von ehedem den Bildern Boecklins und Manets.

Die Bedeutung Klingers steht fest. Turmhoch hebt er sich über das meißelnde Pygmäengeschlecht, das sich ringsum breit macht. Denkt man der Puppen, die unter dem Namen von Statuen die Plätze unserer Städte verunzieren, so fühlt man den klassischen, den hellenischen Geist, der in dem Werk Max Klingers lebt. Muß er aber deshalb gleich als Dritter neben Phidias und Michelangelo stehen? Ist der Beiname des deutschen Rodin, den übereifrige Lobredner ihm geben, nicht eine lächerliche Phrase? Zeigt nicht gerade die Erinnerung an Rodin, daß Klinger, so sehr er um die Plastik sich müht, doch kein geborener Bildhauer ist?

Der echte Bildhauer steht vor dem Block. In der formlosen Masse sieht er Formen, holt aus dem Stein —

wie Gottvater aus dem Lehmkloß — die Wesen hervor, die von Anbeginn darin schlummerten. Klinger ist noch heute der Erzähler, der er einst als Radierer war. Kein plastischer Gedanke, sondern eine Kombination literarischer Ideen bestimmt die Form seiner Schöpfungen. Beethoven als Olympier. Auf dieser Basis baut das Werk sich auf. Ein Heros mit Beethovens Zügen sitzt auf antikem Thron. Sein Bote, der Adler, harrt der Winke des Gebieters. Doch nicht die Antike mit ihrem physischen Formenkult, erst das Christentum mit seinen Empfindungsschauern, mit seiner seelischen Tiefe konnte einen Beethoven zeugen. So mischen mit den heidnischen Elementen sich christliche. Barocke Engelköpfe — auf die Zeit Palestrinas deutend — schmücken die Thronlehne. Auf der Rückseite sind antike Szenen — Aphrodite und Tantalus — in Parallele zu christlichen — dem Baum der Erkenntnis und der Kreuzigung Jesu — gesetzt. Ist das — wie beim Christus im Olymp — wieder Ibsens „drittes Reich", das heidnische Schönheit mit christlicher Tiefe vereint? Es ist schwer zu sagen. Doch daß die Gedankenketten, die sich von einem Ende des Werkes zum anderen schlingen, dem großen Gesamteindruck nicht sehr förderlich sind, steht wohl außer Frage.

Gewiß, die Beethovengestalt ist über alle Maßen herrlich. Mit erstaunlicher Intensität ist der Ausdruck dieses Kopfes gegeben, in dem das Mysterium der Konzeption sich vollzieht. Nicht minder wunderbar ist der Ausdruck der Hände, die sich zusammenkrallen, wie um einen Gedanken festzuhalten, der zu enteilen droht. Doch man genießt diese Schönheiten in den photographischen Einzelaufnahmen fast reiner als vor dem Werke selbst, wo das Vielerlei die einheitliche Wirkung zersplittert. Denn Beet-

hovens Kunst reißt zwar durch die ganze Skala der Empfindungen fort. Auf das himmelhoch Jauchzende folgt das zu Tode Betrübte. Kann aber ein einziges Kunstwerk der Kommentar solcher Stimmungen sein? Stehen die heiter neckischen Engelköpfe nicht in Widerspruch mit dem düster gewaltigen Denkerhaupt? Entsteht durch den Gegensatz von Erhabenheit und Niedlichkeit nicht ein Potpourri, das eine Stimmung durch die andere totschlägt? Und ist das Möbel, auf dem der Olympier thront, nicht eigentlich doch ein Monstrum? Ja, die Renaissance, die Antike sogar, pflegte auf Türen und Stühlen, auf Vasen und Tellern ganze Legenden zu erzählen. Die Freude an figürlichen Gestalten überwog so, daß man des prosaischen Zweckes nicht gedachte. Aber die Forderungen der Logik, die das moderne Kunstgewerbe stellt, sind doch auch berechtigt. Es berührt seltsam, daß aus der Stuhllehne hervor naturalistische Engelköpfe lugen, die der Heros, sich zurückbeugend, zerquetschen würde. Die Reliefs, so schön sie in den Einzelheiten sind, geben dem Thron doch das Aussehen eines überladenen, in den Linien wenig edlen Prunksessels. Und ist der farbige Eindruck des Werkes erfreulich? Machte Klinger, indem er die Engelköpfe in Terrakottaton hielt, statt ihnen eine dunklere, stärkere, weniger naturalistische Farbe zu geben, nicht die Wirkung des helleren Marmors zunichte, so daß der Beethovenkörper, statt lebensvoll, recht unangenehm kalkigweiß aussieht? Ferner: wie denkt sich der Denker die Sandalen? Gewiß, die Schuhriemen brauchten nicht vorhanden zu sein, wenn der ganze Fuß nur in großen Akzenten gegeben wäre. Doch er ist durchgebildet bis ins einzelnste, und da fragt man vergeblich, welcher Klebstoff das dicke Lederzeug an der Fußsohle

festhält. Summa: Bis heute hat das Werk mich einer Anrede nicht gewürdigt. Bei aller Ehrerbietung vor Klinger ist er mir doch nicht der große moderne Bildhauer. Er ist ein Grübler, der auf plastischem Wege tiefsinnige Gedanken ausdrückt; ein Philolog, der wissenschaftliche Untersuchungen über das Wesen der alexandrinischen Plastik macht.

DER FALL TSCHUDI

Die einfachsten Dinge werden oft am schwersten verstanden, und zu diesen Selbstverständlichkeiten, die niemals erfaßt werden, scheinen die folgenden zu gehören: Museen sind an sich recht problematische Einrichtungen. Denn erstens ist eine Massenanhäufung von Kunstwerken überhaupt barbarisch; zweitens läuft es auf schöne Phrasen hinaus, wenn man behauptet, daß sie geschmackbildend auf das Publikum und die Künstler wirken. Als es noch keine gab, befand sich im Gegenteil die Kunst viel wohler, und um den Geschmack der Konsumenten war es auch nicht schlechter bestellt. Doch immerhin, sie sind da. Der Kunstgenuß, früher eine persönliche, sehr aristokratische Sache, mußte in einer proletarischen Zeit eine für die Masse zugeschnittene Fassung erhalten. Werke, die als ästhetische Dokumente die Unsterblichkeit verdienen, sind in solchen Friedhöfen auch am sichersten aufbewahrt. Und wenn man demnach die Berechtigung der Museen zugibt, hat man sich nur klarzumachen, welche Grundsätze bei ihrer Verwaltung befolgt werden müssen.

Hinsichtlich der Museen für alte Kunst stehen diese Grundsätze fest. Der Direktor trägt Sorge, nach Maßgabe seiner Mittel Werke zusammenzubringen, die das künstlerische Schaffen eines Zeitalters signifikant illustrieren. Andere, als rein kunstgeschichtliche Erwägungen haben ihn

nicht zu leiten. Denn es wäre insipid, anzunehmen, daß eine Kunstsammlung etwas anderes als eben eine Sammlung historisch bedeutsamer, der Konservierung würdiger Kunstwerke sein könnte.

Ergo — das ist so klar wie die Tatsache, daß zwei mal zwei vier ist: Was von den alten Museen gilt, gilt von den neuen. Auch hier ist die Vermengung ästhetischer Prinzipien mit irgendwelchen Nebengedanken nicht statthaft. Wenn Philipp II. von Spanien die Marotte hatte, von Künstlern, deren Namen niemand weiß, Szenen aus der militärischen Geschichte Spaniens malen zu lassen, so hängen diese Bilder, da sie im besten Fall kulturgeschichtlichen, aber keinen künstlerischen Wert haben, nicht im Museo del Prado, sie hängen in dem Schloß, wo der König seine Tage beschloß, in den langen Gängen des Escorial. Wenn der Bürgerkönig Louis Philipp es für nötig erachtete, von Malern dritten und vierten Ranges die Heldentaten seines afrikanischen Feldzuges verherrlichen zu lassen, so dachte kein Mensch daran, diese ungeheuerlichen Maschinen nach dem Louvre zu bringen. Sie sind in der Galerie von Versailles, wo nur der gezwungen ist, sie zu sehen, der zu seinem Unglück sich in die Säle verirrt. Ebenso sind Werke unserer Zeit, deren Wert nur darin liegt, daß sie Mitglieder des angestammten Herrscherhauses oder Ereignisse der vaterländischen Historie darstellen, überall am Platz, wo sie den Kunstfreund nicht stören. Man kann sie den Oberpräsidien und Rathäusern, den Offizierkasinos und Männergesangvereinen überweisen, kann, wie in Görlitz, eine eigene Ruhmeshalle bauen. Aber mit dem Künstlerischen kann sich das Patriotische unmöglich verquicken. Museum Musis. Der Tempel muß rein bleiben. Und hin-

sichtlich der Werke, die für das 19. Jahrhundert dokumentarischen Wert haben, ist kein Zweifel mehr möglich. Ob Corot und Courbet, Feuerbach und Leibl einem noch so hoch stehenden Dilettanten gefallen oder mißfallen, tut gar nichts zur Sache, so wenig wie das Wort Ludwigs XIV.: „Otez-moi ces magots“ die Direktoren alter Museen abhält, Teniers, Brouwer und Ostade zu sammeln. Roma locuta est. Die Wissenschaft hat gesprochen, und dieses Urteil der Wissenschaft muß für den Ausbau moderner Galerien ebenso maßgebend wie für den Ausbau alter Museen sein.

Weiter darf der vaterländische Gesichtspunkt nicht dazu führen, daß etwas anderes vernachlässigt wird, was man nun einmal begonnen hat. Denn wer A sagt, muß B sagen. In den alten Museen sind bekanntlich sämtliche Schulen — die italienische, spanische, französische, niederländische und deutsche — gleichmäßig gut vertreten. Und die neuen, das steht ebenfalls fest, setzen die alten fort. Daß wir mit dem Jahre 1800 einen Grenzpfahl aufrichten — vor 1800 alt, nach 1800 modern — ist sub specie aeternitatis eine recht komische Sache. Menschen des 30. Jahrhunderts werden, wenn es da Museen noch gibt, von Fragonard zu Delacroix oder von Goya zu Daumier mit derselben historischen Gelassenheit gehen, mit der wir heute nach einem Perugino einen Raffael oder nach einem Greco einen Hals betrachteten. Ja schon im Jahre 2000 wird der Nachfolger Bodes den sehr naheliegenden Gedanken haben, von den Werken des 19. Jahrhunderts diejenigen, die die Feuerprobe der Zeit bestanden, dem alten Museum anzugliedern, da doch Reynolds, Gainsborough und Wilson nicht die letzten alten Meister bis in alle Ewigkeit bleiben können. Und der arme Generalchef hätte es dann, wenn die Direk-

toren der modernen Galerie nur Deutsches gesammelt hätten, sehr schlimm. Bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts wäre die Kunst aller Länder da. Hinsichtlich des 19. würde er aus Muthers Buche ersehen, daß es da gleichfalls in Europa sehr wichtige Künstler gab, daß namentlich Frankreich das führende Land in allen Fragen des Geschmackes war. Aber er hätte nichts. Das Museum, bis 1800 international, würde von diesem Zeitpunkt ab nur noch „Nationalgalerie" sein können. Das wäre eine Halbheit. Entweder — oder. Entweder man verkaufe die ausländischen Werke des alten Museums und schreibe über die Eingangspforte Monumenta artis Germaniae, oder man mache sich klar, daß der Direktor der modernen Galerie, wenn sie die logische Fortsetzung der alten sein soll, auch hinsichtlich des Auslandes für die planmäßige Vertretung der führenden Meister zu sorgen hat.

Bei denen, die sich an die Bezeichnung Nationalgalerie wie an ein heiliges Banner klammern, spricht obendrein das Allerschlimmste mit, was sich mit Museumsfragen vermengen kann: der Brotkorb. Die alten Meister sind tot. Cranach dreht sich nicht im Grabe herum, wenn einmal ein Bild von seinem Kollegen Tizian gekauft wird. Aber die neuen wollen leben. Materielle Interessen werden berührt, wenn ein Museumsdirektor, statt nur von Einheimischen, auch zuweilen von Fremden kauft. Und diese Geldbeutelsorgen setzen sich in Deklamationen suggestivster Art um. Man singt patriotische Lieder. Justament wegen der paar französischen Bilder, die in der Nationalgalerie hängen, hat Deutschlands Jugend ihr Deutsch verlernt. Statt einer nationalen Kunst, Marke Werdandi, wird ein kosmopolitisches Volapük gezüchtet. Muttersprache, Mutter-

laut. Ans Vaterland, ans teure, schließ' dich an. Heiliger Thode!

Menzel stammte nun aus Breslau, Feuerbach aus Heidelberg, Marées aus Elberfeld, Leibl aus Cöln, Boecklin von der deutschen Grenze, aus Basel. Daß sie beinahe ebensoviel wie Anton von Werner, Knaus und Meyerheim bedeuten, läßt sich gleichfalls nicht leugnen. Also wäre, da der Titel des Gebäudes immerhin Nationalgalerie, nicht Berliner Museum ist, eigentlich gegen ihre Vertretung nichts einzuwenden. Aber sehr lästige Konkurrenten bleiben sie gleichfalls. Und Verstorbene brauchen kein Geld mehr, während lebende Familienväter es sehr dringend benötigen. So gilt es ein Mittel ausfindig zu machen, das auch diesen unlauteren Wettbewerb lahm legt. Heureka. Man führt den Gedanken ins Feld: Kunstpflege ist die Hebung und Förderung der Produktionskraft eines Landes. Nur zum Nutzen der Schaffenden dürfen die vom Staate bewilligten Gelder, wenn sie volkswirtschaftliche Zinsen tragen sollen, verwendet werden. Und welche unter diesen Schaffenden die würdigen sind, wird die Landeskunstkommission dann schon weise bestimmen.

Daß auf diese Art Museen zu Altersversorgungsanstalten werden, ist für jeden Einsichtigen klar. Es gibt die verschiedensten Mittel und Wege, der Produktion fördernd unter die Arme zu greifen. Doch Museen — warum sammelt man Rembrandt und van der Meer? — haben rein ideale Zwecke. Sie gehören nicht nur der lebenden Künstlergeneration, sondern auch den Menschen, die nach uns kommen. Diesen ist es ganz gleichgültig, ob einmal ein Herr Müller oder Schulze durch einen Ankauf unterstützt wurde. Sie verlangen die Werke zu sehen, die markant

für die ästhetischen Anschauungen einer Epoche waren. Könnte diese Aufgabe je gelöst werden, wenn man den historischen Gesichtspunkt mit dem protegierenden vermengte? Es ist noch unvergessen, wie die Nationalgalerie unter Jordan aussah. Auch die Münchener Neue Pinakothek zeigt, wohin es führt, wenn eine Galerie zum Aufstapelungsort all des belanglosen Zeuges gemacht wird, das man pour encourager les beaux arts alljährlich auf den Sommerausstellungen kauft. Doch es scheint eben, daß man aus Erfahrungen, selbst wenn sie dutzendmal gemacht wurden, noch nicht klug wird. Nachdem die Nationalgalerie im Laufe der vergangenen 12 Jahre aus einer Ablagerungsstätte künstlerischen Schuttes ein ernst zu nehmendes Museum geworden ist, soll sie wieder werden, was sie vorher war. Selbst der berühmte weite Blick des Generaldirektors scheint an dem Punkte seine Grenze zu finden, wo der Männerstolz vor Königsthronen beginnt. Und Herr von Tschudi, wenn er wirklich abgesägt wird, muß sich mit dem erhebenden Bewußtsein trösten, daß er für Menschen einer weniger vernagelten Zeit ein museales Unikum sein wird. Er hatte die sehr einfachen und gerade deshalb schwer in die Köpfe zu bringenden Grundsätze, nach denen ein modernes Museum verwaltet werden muß, schon um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts recht klar erfaßt.

TSCHUDIS RÜCKTRITT

Als 1895 Max Jordan seinen Posten als Direktor der Nationalgalerie aufgab, ahnte niemand, wer der kommende Mann sein könnte. Jordans Rücktritt war aus Gründen rein privater Natur erfolgt, und an einen Systemwechsel wagten kaum die extravagantesten Köpfe zu denken. Einige sprachen von Wörmann, der sich durch sein Buch „Was uns die Kunstgeschichte lehrt" viele Sympathien erworben hatte. Manche dachten an Lichtwark, viele auch an mich, während die Schwarzseher glaubten prophezeien zu müssen, Knackfuß, der Kasseler Zeichenlehrer des Kaisers, werde in den Tempel am Kupfergraben einziehen. Doch für das Ministerium war nach halbjährigen Erwägungen einzig und allein die Anciennitätsliste maßgebend. Herr v. Tschudi hatte sich zwar mit moderner Kunst nie beschäftigt. Er war erst Hilfsarbeiter am Kupferstichkabinett, dann Assistent an der Gemäldegalerie des alten Museums. Seine wissenschaftlichen Arbeiten waren ausschließlich alter Kunst gewidmet. Doch der Zufall fügte es, daß er in der Anciennitätsliste der Assistenten an der vordersten Stelle stand. Bode sah es ebenfalls nicht ungern, sein Hilfspersonal auffrischen zu können, und so überwies man ihm, da er für einen Direktorposten reif war, die Nationalgalerie, wie man ihn bei anderer Vakanz zum Direktor der Sammlung frühchristlicher Skulpturen gemacht haben würde.

Nun aber folgte das Seltsame. Ein Mann, den ein rein verwaltungstechnischer Gesichtspunkt an die Spitze des Instituts gestellt hatte, der hinsichtlich seines Verhältnisses zur modernen Kunst ein unbeschriebenes Blatt Papier war und nie durch eine Silbe verraten hatte, ob er einen Unterschied zwischen Anton v. Werner und Böcklin, zwischen Plockhorst und Liebermann zu machen verstehe, entpuppte sich plötzlich als sehr feiner Kenner. Eine unvorhergesehene, doch gar nicht so mystische Sache. Denn Kunst ist eben Kunst. Es gibt gar keinen Unterschied zwischen alter und moderner, sondern lediglich zwischen guter und schlechter, und wer also überhaupt Sinn für Qualitätswerte hat, wird sie bei der modernen mit ganz der nämlichen Sicherheit wie bei der alten erkennen.

Darin lag Tschudis Stärke. Wenn man den Katalog von 1896 mit dem von 1908 vergleicht, glaubt man, von dem, was früher Nationalgalerie hieß, sei eigentlich nur das Gebäude, in dem die Bilder hängen, unverändert geblieben. Während das eine Verzeichnis fast nur Künstler aufzählt, deren Namen kein Historiker kennt, gibt das andere einen systematischen Überblick über die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Alles belanglose Zeug, das früher sich breit machte, ist verschwunden, und alle führenden Meister sind ihrer Bedeutung gemäß durch signifikante Beispiele ihrer Kunst vertreten. Es wäre nun töricht, zu behaupten, daß dieses Programm, das Herr v. Tschudi als Direktor der Nationalgalerie befolgte, von ihm selbst abgefaßt sei. So etwas tun nie Beamte, sondern immer nur Schriftsteller. Über die Künstler, die im 19. Jahrhundert die Träger der Entwicklung waren, hatten Cornelius Gurlitt und ich in dicken Büchern gehandelt. Auch die Frage der Verquickung

von Patriotismus und Kunst war lange vorher erörtert worden. Mehrere sehr gehaltvolle Aufsätze führten aus, die Bilder, deren Wert nur darin liege, daß sie Ereignisse der vaterländischen Geschichte illustrieren, müßten in einer eigenen Sammlung untergebracht werden, damit bei dem, was in die Nationalgalerie komme, nach rein künstlerischen Gesichtspunkten verfahren werden könne. Alle diese Gedanken waren literarisch gebucht, und ein logisch denkender Mensch konnte gar nichts anderes tun, als sie zur Richtschnur seiner Tätigkeit nehmen.

Freilich, zwischen dem, was ein Schriftsteller theoretisch begründet, und dem, was praktisch sich leisten läßt, ist ein heilloser Unterschied. Das, was im Reich der Ideale sehr einfach erscheint, ist in der rauhen Wirklichkeit eine recht verwickelte Sache. Und deshalb — nicht wegen der Gedanken, die er hatte, sondern wegen des diplomatischen Geschicks, mit dem er sie durchführte — imponiert mir Herr v. Tschudi. Wäre ich vor 12 Jahren Direktor geworden, so würde ich seit elfeinhalb Jahren mein otium cum oder sine dignitate genießen. Ich hätte mich auf Anhieb unmöglich gemacht oder die Flinte selber ins Korn geworfen. Herr v. Tschudi ging den Weg durch das Labyrinth, ohne sich allzu viele blaue Flecke zu stoßen. Er rannte sich den Kopf nicht ein, kehrte auch nicht um. Ohne sich einschüchtern zu lassen und die Fahne nach dem Winde zu drehen, begegnete er allem Widerstande mit verbindlicher Höflichkeit. Nur durch diese Taktik konnte eine Position, die für die Kunst der Gegenwart von so ungeheurer Wichtigkeit ist, so lange behauptet werden. Nur vermöge seines diplomatischen Genies brachte er es fertig, trotz seiner Tüchtigkeit volle 12 Jahre lang auf einem

Posten stehen zu bleiben, auf dem es länger als neun Monate nur eine geistige Null oder eine Lakaienseele aushält.

Denn man muß sich nur vorstellen, wie viele Verbeugungen nach allen Seiten hin hier für ein Jahresgehalt von 6000 Mark gemacht werden müssen. Der Direktor eines alten Museums hat es leicht. Bode kann kaufen, was er will. Die Werke sind dem Streit der Meinungen, auch dem Interessenkampf entrückt. Eine bestimmte Summe zum Ankauf alter Kunstwerke ist vorhanden, und die Art, wie sie verausgabt wird, liegt im Ermessen des Direktors. Bei der modernen Kunstpflege aber kreuzen sich die heterogensten Interessen und Anschauungen. Ab Jove principium: S. M. der Kaiser hat in allen seinen Reden betont, eine Kunst, die, ihre patriotische Mission vergessend, nur an das Auge der Kenner sich wende, sei für ihn überhaupt nicht vorhanden. Also grenzt es an Majestätsbeleidigung, wenn ein Museumsdirektor gerade die patriotischen Werke aus dem Tempel hinauswirft. Weiter die Künstler. Daß die offizielle Bezeichnung Nationalgalerie keinen Sinn hat, ist für jeden Einsichtigen klar. Neben dem alten Museum steht das neue. Dort der Louvre, hier das Luxembourg. Ist eine Epoche historisch geworden, so gehen die Werke, die sich als gut erwiesen, aus dem neuen in das alte Museum über, und da in diesem alten Museum sämtliche Schulen — die italienische, spanische, französische, niederländische und deutsche vertreten sind, muß der Direktor der modernen Galerie auch in dieser Hinsicht für planmäßige Fortsetzung sorgen. Herr v. Tschudi hat das getan. Wundervolle ausländische, namentlich französische Bilder — und Frankreich ist doch nun einmal während des 19. Jahrhunderts das tonangebende Land in allen Fragen des Geschmackes

gewesen — sind durch ihn in die Galerie gekommen. Ja er hat die meisten nicht einmal aus den Mitteln des Staates gekauft. Er ließ sie sich schenken, indem er als vornehmer, in der kaufkräftigen Gesellschaft verkehrender Weltmann reiche Kunstfreunde für seine Pläne gewann. Nun aber kommen die Künstler. Wie man „oben“ Kunst mit Patriotismus vermengt, vermengt man in diesen Kreisen Kunstpflege mit dem Struggle for existence. Die nämlichen Lamentationen erklingen, die in dutzendfachen Varianten schon allerorten zu hören waren. Kunstpflege ist die Hebung und Förderung des heimischen Schaffens. Das vom Staate bewilligte Geld wird nutzlos vergeudet, wenn man damit Fremden die Taschen füllt. Selbst wenn die Werke gar nichts kosteten, dürfen sie in der Nationalgalerie nicht sein. Denn es ist beschämend für Deutschlands Künstler, daß man ihnen Ausländer als Muster vorführt. Und statt einer nationaldeutschen Kunst — Werdandi! — wird auf diese Weise ein vaterlandloses Kunstvolapük gezüchtet.

Herr v. Tschudi ist durch das Meer dieser Meinungen mit einem erstaunlichen Geschick geschwommen. Der größte Trumpf, den er ausspielte, war die deutsche Jahrhundertausstellung, die in den Räumen der Nationalgalerie stattfand. Denn da sagte er den Leuten: Was ihr hier seht, ist deutsche Kunst; einem nationaleren Zwecke kann das Gebäude nicht dienen. Auch bei seinen Ankäufen ging er mit äußerster Vorsicht vor. Es ist nämlich — so seltsam das klingt — in dieser modernen Galerie eigentlich moderne Kunst fast gar nicht zu finden. Während in der Münchner Neuen Pinakothek alle Maler von heute beinahe vollzählig aufmarschieren, sucht man sie in der Nationalgalerie vergebens. Wie Tschudi bei der Jahr-

hundertausstellung das Jahr 1875 als Endpunkt annahm, hat er auch in seine Erwerbungen nur ganz selten Künstler einbezogen, deren Schaffen erst nach 1875 begann. Teils war das ein historischer Gesichtspunkt; die Gipfel markieren sich erst, wenn ein gewisser Zeitabschnitt da ist. Teils war es aber auch ein diplomatischer Trick. Indem er nur Altes, schon historisch Gewordenes aufnahm, glaubte er, den auf ihm lastenden Verdacht, daß er ein Parteigänger der bösen Moderne sei, am besten zerstreuen zu können. Statt Bilder der Sezessionisten kaufte er solche von Feuerbach und Marées, von Menzel, Böcklin und Leibl, an deren geschichtlicher Bedeutung kein Mensch mehr zweifelt. Und seine besondere Vorliebe genoß die Biedermeierkunst: Blechen und Krüger, Kaspar Friedrich und Wasmann. Namentlich die Wiener der Waldmüller-Zeit kann man in der Berliner Nationalgalerie jetzt fast besser als in Wien studieren.

Also scheinbar ein Programm, das den Antimodernisten gar nichts zu nörgeln gab. Einen unmoderneren Direktor einer modernen Galerie als Herrn v. Tschudi hat es noch nie gegeben. Doch Stricke lassen sich eben aus jedem beliebigen Stoffe drehen, und sogar Vorsicht ist — wie Fabula docet — nicht immer die Mutter aller Weisheit. Warum Herr v. Tschudi jetzt „in Urlaub“ geht, nachdem er die Rolle des Stehaufmännchens schon so oft gespielt, weiß ja wahrscheinlich nur er selbst. Vielleicht sind es wirklich Gesundheitsrücksichten, denn seine Hautkrankheit äußert sich zuweilen recht schlimm. Man redet auch davon, daß Bode als Generalissimus der Museen den Abteilungsdirektoren seine Oberhoheit in oft sehr lästiger Weise zeige. (Den „Penseur“ Rodins konnte Herr v. Tschudi nicht an-

kaufen, weil es Bode nicht zuließ.) Die Verhältnisse im Ministerium sind, soweit das möglich war, seit dem Einzug des Herrn Holle ebenfalls noch trister als unter Studt geworden, was ja schon Max Lehrs veranlaßte, seine Stelle als Direktor des Kupferstichkabinetts niederzulegen und wieder nach dem gemütlicheren Dresden zu flüchten. Doch in der Hauptsache — die Wege der Vorsehung sind dunkel — scheint Herr v. Tschudi zu gehen, weil er zu wenig modern war. Er hat die Toten bevorzugt, und da erinnern ihn nun die Lebenden, wenn auch nicht die modernen — an die Tatsache, daß sie ebenfalls da sind. Das Volk steht auf. Die Kleinen empören sich gegen die Großen. Was Feuerbach und Marées bedeuten, bedeuten doch Rocholl, Werner Schuch und Kossak auch. Eine Vorlage soll eingebracht werden, die den Direktor der Nationalgalerie verpflichtet, alle seine Ankäufe nur in den Berliner Jahresausstellungen unter der Obervormundschaft der Landeskunstkommission zu machen. Nur wenn die lebende deutsche Kunst unterstützt wird, kann sie die Höhe des Olymps erklimmen. So war es unter Jordan, und so ist es heute in München. Alles, was Herr v. Tschudi geleistet hat, vermochte er nur zu leisten, weil er von dem stumpfsinnigen Ritus abging, weil er es verstanden hatte, seiner vorgesetzten Behörde begreiflich zu machen, daß ein Museum doch unmöglich eine Altersversorgungsanstalt sein könne. Nun soll es wieder werden wie einst. Während er geglaubt hatte, sicher zu gehen, wenn er sich über alle Richtungen stellte und allein auf Talent sah, soll er, ex officio, nur noch Talentloses kaufen dürfen. Diese Rolle eines unter Aufsicht gestellten Subalternbeamten, eines Katalogisators heimischer Marktware, will er nicht spielen.

Er hat die Nationalgalerie, die vor 12 Jahren ein vaterländischer Bilderspeicher, ein Ablagerungsort künstlerischen Schuttes war, zu einer der schönsten Kunstsammlungen Europas gemacht. Und wenn sie, wie man annehmen muß, in abermals 12 Jahren wieder ein Augiasstall ist, so würde mir das noch immer nicht so bedauerlich erscheinen, als wenn eine so hervorragende, in ihrer Mischung von Kennerschaft und Diplomatentum einzig dastehende Kraft jetzt schon brachläge.

Herr v. Tschudi darf mit 57 Jahren nicht abschließen. Wir brauchen ihn noch. Die Kunst will ihn nicht entbehren. Und für einen tüchtigen Menschen ist die Stelle, auf der er steht, gänzlich belanglos. Tschudi ist nach Berlin ja nur durch Zufall geführt worden. Er ging 1884 hin, weil Friedrich Lippmann, der Direktor des Kupferstichkabinetts, sein Landsmann war. Die ersten 33 Jahre seines Lebens hat er in Österreich verbracht. Sein Vater Johann Jakob v. Tschudi war 1866 bis 1883 schweizerischer Gesandter in Wien. Und wollte man in Wien einmal einen sehr großen Coup riskieren, so könnte man nichts Besseres tun, als den in Berlin unmöglich Gewordenen telegraphisch nach Hause rufen. Viel zu tun würde er ja in Wien ebenfalls finden.

DAS BRESLAUER MUSEUM

Breslau hat den Grundstock zu einem guten Museum. Wer, wie ich einst, nach dem Osten kommt mit dem Gefühl, in eine Wüste verschlagen zu sein, ist erstaunt, hier eine Sammlung zu finden, wo es die merkwürdigsten alten Meister gibt, wo Werke von Böcklin und Dreber, Feuerbach und Gebhardt, Lenbach und Lessing, Max und Preller, Thoma und Zügel hängen. Aus einer Galerie, die so hervorragende Bilder der verschiedensten Zeitalter aufweist, läßt sich etwas machen. Nicht einmal übermäßige Gelder braucht man. Man muß nur wissen, was man will, sich über die Aufgaben eines Museums klar sein.

An und für sich sind Museen ja barbarische Einrichtungen. In den alten großen Epochen kannte man sie nicht. Da ging man von dem Begriff des Gesamtkunstwerkes aus. Das Bild war ein dekorativer Schmuck der Wand, der Teil eines harmonischen Ganzen. Erst als nach dem Zusammenbruch der aristokratischen Kultur das gebildete Bürgertum in die Kunstpflege eintrat, wurden die Gemälde aus ihrer Umgebung gerissen, damit sie, in Massen vereinigt, gleichfalls der Bildung dienten. Die Werke der alten Meister, die vorher Kirchen und Paläste geschmückt, boten Stoff zur kunstgeschichtlichen Belehrung. Die Bilder der neuen hing man auf, ohne recht zu wissen, warum, besuchte die Museen, um dort gemalte Novellen zu lesen oder in Ge-

schichte, Länder- und Völkerkunde unterrichtet zu werden. Erst allmählich besserten sich die Verhältnisse. Je mehr wir überhaupt aus Barbaren Kulturmenschen wurden, näherten wir auch in unserer Auffassung der Kunst uns wieder jenen früheren Anschauungen. Von den Künstlern ging die Bewegung aus. In der Münchener, der Wiener Sezession sind die Räume so stimmungsvoll, die Bilder mit so gewähltem Geschmack gehängt, daß man nicht in einer Ausstellung, sondern in der Privatgalerie eines vornehmen Liebhabers zu weilen meint. Die Museumsdirektoren folgten. Auf den Lehrzweck konnte natürlich in öffentlichen Anstalten nicht verzichtet werden. Doch selbst im Museum schließen die gelehrten Gesichtspunkte die künstlerischen nicht aus. Es ist möglich, die Werke so zu hängen, daß der Besucher beim Durchschreiten der Säle einen Begriff der kunstgeschichtlichen Entwicklung erhält und daß sich gleichzeitig ein ästhetisches Gesamtbild ergibt. Lichtwark in der Hamburger Kunsthalle, Bode und Tschudi in den Berliner Gemäldegalereien haben den Beweis geliefert.

Ist von dem, was in der Welt vorgeht, ein Laut in unser abgelegenes Breslau gedrungen? Ist der Direktion bekannt, nach welchen Grundsätzen jetzt Museen verwaltet werden?

Über den wissenschaftlichen Gesichtspunkt scheint sie sich klar zu sein. Wenigstens sind, wie es in der Vorrede des Kataloges heißt, für die neueste Auflage von 1898 „alle Ergebnisse der Forschung nach Möglichkeit berücksichtigt worden“. Ganz richtig ist das nicht. Wir sind z. B. über das Leben des Jean de Boulogne, genannt le Valentin einigermaßen unterrichtet. Es ist daher falsch, daß sein Name unbekannt und seine Biographie „in gänzliches

Dunkel gehüllt" sei. Franz Dreber hieß Heinrich. Es ist daher unrichtig, ihn auf den Bilderrahmen E. Dreber zu nennen. In anderen Fällen ist die Wissenschaft mit zweifelhafter Subjektivität vermischt. Denn ein Katalog soll Tatsachen, keine Urteile geben. Eine persönliche Ansicht aber ist, daß Menzel „an der Spitze unserer deutschen Künstlerschaft steht", Tadema das „Leben der Griechen und Römer mit großer technischer Meisterschaft darstellt", Schindler „die Stimmungen der Natur mit poetischer Kraft verkörpert". Auch das Curriculum vitae der Künstler könnte wissenschaftlicher sein. Denn es ist inhaltslos, zu sagen, daß Delobbe seit 40 Jahren „in Paris selbständig tätig ist", daß Brandt den „Unterricht Pilotys genoß, bis er 1867 ein eigenes Atelier eröffnete", daß Julius Scholtz „erst verhältnismäßig spät dazu gelangte, Studienreisen nach Belgien und Frankreich zu machen", oder daß Anton v. Werner „zur Fortsetzung seiner Studien Reisen nach Paris und Italien unternahm". Solche Eisenbahnfahrten brauchten nur gebucht zu werden, wenn sie auf die Kunst der Herren einen Einfluß gehabt hätten. Noch weniger kann ich mir denken, wenn es bei Böcklin heißt: „Ein stetes Wanderleben charakterisiert die auf das Jahr 1848 folgende Periode", oder wenn von einem Landschafter gesagt wird: „Ursprünglich Jurist, vertauschte er erst als Referendar diesen Beruf mit dem des Künstlers und begab sich in dieser Absicht nach München." Arnold Böcklin, deutsche Schule, und Karl Boltze, deutsche Schule, liest sich auch sehr komisch. Man sollte endlich einsehen, daß jeder Künstler, selbst der kleinste, eine Individualität ist und der Zusatz „deutsche Schule" einen Zopf bedeutet, den wir aus den Zeiten tiefster Barbarei herüberschleppten.

Auch für die Bilderbeschreibungen müßte eine andere Methode gefunden werden. Wenn ein Verbrecher verfolgt wird, erläßt der Staatsanwalt einen Steckbrief: 48 Jahre alt, 1 Meter 70 groß, graues, spärliches Haar, Schnurrbart, schlechte Zähne, Warze auf der Nase, schwarzer Filzhut und brauner Überzieher. Wenn ein Hund gesucht wird, liest man in der Zeitung: Entlaufen ein Pudel, männlichen Geschlechts, halbgeschoren, weißer Fleck auf der Brust, Nickelhalsband, hört auf den Namen Ammi. Ganz denselben Wert haben Bilderbeschreibungen wie diese: „Nach rechts eine sanft aufsteigende und mit frischem Schnee bedeckte Bergwiese, auf der hie und da verstreute Felsblöcke liegen; an ihrem Rande ein Waldstreifen mit herbstlich gefärbtem Laub, dahinter Bergzüge, deren vorderster mit Nadelwald bestanden ist. Der entfernter liegende trägt eine dichte Schneelast. Verstreute Nebelstreifen verhüllen nicht allein teilweise den Hintergrund, sondern ziehen sich auch vorn zwischen den Steinen, rechts sogar dicht am Boden hin." Gewiß müssen solche Inventare von den Beamten des Museums geführt werden; wenn ein Bild gestohlen wird, gewinnen sie die Bedeutung des Steckbriefs. Aber da man in der Hauptsache es mit Kunstfreunden, nicht mit Dieben zu tun hat, lenke man im gedruckten Katalog das Auge der Leute auf die künstlerischen Qualitäten der Bilder hin, suche durch Einleitungen einen Begriff vom geschichtlichen Werdegang der Kunst zu geben. Daß diese erziehliche Aufgabe im Vordergrund steht, hat auch die Generaldirektion der Berliner Museen schon anerkannt, indem sie den großen, für den Fachmann bestimmten Katalogen die kleinen „Führer" zur Seite stellte.

Doch das alles nebenbei. Die Hauptsache ist: Wenn ein Museum einen Katalog herausgibt, der mit wissenschaft-

lichen Prätentionen auftritt, so sollte auch beim Ankauf und der Anordnung der Bilder nach wissenschaftlichen Grundsätzen verfahren werden. Ein Museumsdirektor braucht gar kein Verhältnis zur Kunst zu haben. Aber er muß für den Ausbau seiner Sammlung ebenso pflichtgetreu sorgen, wie ein Bibliothekbeamter für die Vervollständigung seiner Bibliothek. Nun gibt es über die Kunst des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Büchern. Um nicht persönlich zu werden, nenne ich nur den letzten Band von Springers Handbuch, das Buch von Rosenberg und das von Gurlitt. In allen diesen Werken sind die repräsentierenden Männer der verschiedenen Epochen verzeichnet. Der Direktor legt sich ein Register der Namen an, achtet auf diejenigen, die in seinem Museum noch nicht vorkommen, und bemüht sich, sobald die Mittel es erlauben, die Lücken auszufüllen.

Weiter ist die Individualität des Museums zu beachten. Es muß den lokalen Verhältnissen angepaßt sein, sich von der Hamburger Kunsthalle ebenso unterscheiden, wie Breslau von Hamburg, das heißt: in einer eigenen Abteilung ist die Heimatkunst zu pflegen. Und Schlesien hat bekanntlich eine alte, große Kultur. Schon im 14. Jahrhundert gab es eine heimische Malerei. Im 15. begannen die Beziehungen zu Franken. Viele Altarwerke, zahlreiche Bildnisse sind Zeugnisse des regen Kunstlebens, das bis tief ins 18. Jahrhundert in Schlesien herrschte. Und unsere eigene Zeit! Gibt es nicht Schlesier, wie Lessing und Menzel, deren Namen in den Annalen der deutschen Kunst gebucht sind? Stehen diesen Auswanderern nicht Einwanderer zur Seite, bedeutende Fremde, die das Schicksal zu uns verschlug? Leben in Breslau nicht geborene Schlesier, die wir nur beschäftigen müßten, um wie ehedem eine „einheimische

Malerschule“ zu haben? Welch eine Galerie würde entstehen, wenn man die Werke aller dieser Meister, von Hans Pleydenwurff bis auf Willmann, von Lessing bis in die Gegenwart, systematisch zusammenstellte und durch Aufträge — etwa die Bildnisse verdienter Männer — planvoll vermehrte. Und welchen Einfluß könnte eine solche Sammlung auf unser ganzes Kunstleben üben. Denn wir wissen seit Lichtwark, daß es, der Kunst den Boden zu ebnen, einer besonderen Politik bedarf, daß die Liebe zur Heimat, die Pflege alter Tradition die vornehmsten Hilfsmittel sind. Man zeige dem Breslauer, welch große heimische Kunst es einst in Schlesien gab, und sein Stolz wird geweckt, auch heute eine solche Kunst zu besitzen. Er sieht eine Landschaft dargestellt, wo er gerne weilte; sieht ein Stück altes Breslau, das er noch gekannt hat; war mit dem Maler eines Bildes persönlich befreundet. All das sind Anknüpfungspunkte, der Kunst einen Boden zu bereiten.

In Anbetracht dieses pädagogischen Gesichtspunktes weise ich auch die patriotische Kunst nicht ab. Nur ist bei diesen Werken äußerste Vorsicht nötig. Wir wissen aus dem Zeltgarten und von Liebich, daß jeder Verwandlungsartist beklatscht wird, der in der Maske des alten Kaisers oder des Kaisers Friedrich erscheint. Mag die Leistung als solche noch so dumm sein — die Zuschauer jubeln, weil sie den alten Kaiser und den Kronprinzen sehen. Ebenso ist es bei diesen Bildern, und gedankenlos unter andere gereiht, können sie daher einen ganzen Lehrplan durchkreuzen, weil das Publikum, für den Stoff begeistert, den Unterschied zwischen Kunst und Unkunst vergißt. Selbst in Berlin, der Zentrale des Patriotismus, erkannte man das. Direktor v. Tschudi machte seiner vorgesetzten Behörde verständ-

lich, daß Schlachten- und ähnliche Bilder, so löblichen Zwecken sie dienen, doch in ein Museum so wenig gehören, wie Lauffs Dramen in die Literaturgeschichte, und sie wurden von der Nationalgalerie teils an das Zeughaus, teils an die Provinzialmuseen abgegeben. Breslau ist die zweitgrößte Stadt Preußens. Kann es nicht auch ein Zeughaus errichten? Oder wenigstens die Abteilungen „Patriae“ und „Artibus“ trennen, um anzudeuten, daß wir den Unterschied, den die Berliner machen, auch schon erfaßt haben. Die Werke von Camphausen, Anton v. Werner, Hindorf, Eschwege, Werner Schuch u. a. gingen ja nicht verloren. In einem Saal vereint, könnten sie zu Rekruteninstruktionsstunden dienen.

Hat Herr Direktor Janitsch diesen naheliegenden Gedanken einmal gehabt? Hat er in einer stillen Stunde sich gefragt, was ein Mann wie Lichtwark aus dem Breslauer Museum gemacht hätte? Lichtwark hätte nicht nur die patriotische Unkunst auf geschickte Weise beseitigt, er hätte auch in die Kunstabteilung nur Werke zugelassen, die in ein Museum gehören. Denn wie gesagt: Ob einem Museumsdirektor eine Kunstrichtung „gefällt“, ist gleichgültig. Sein Ziel muß sein, daß die Sammlung einen möglichst vollständigen Überblick über die Geschichte der Kunst gewährt. In das Breslauer Museum scheinen die guten Sachen, die ich anfangs anführte, nur durch Zufall gekommen, so wie zuweilen ein blindes Huhn eine Perle findet. Wenn überhaupt bei den Ankäufen ein Gesichtspunkt obwaltet, ist es der, alle Extreme zu vermeiden. Prells Wandbilder enthalten das Programm des Hauses. Weder gut, noch schlecht, weder begeisternd noch abstoßend, ist er einer der Künstler, an denen man mit lauwarmer Hoch-

achtung, Bismarck würde sagen, mit absoluter Wurschtigkeit, vorbeigeht. Und weder Fisch noch Fleisch ist das meiste, was unter Herrn Janitsch erworben ward. Bartels, Marr, Speyer, es sind ja gute Namen. Aber was sollen ihre Werke, wenn Liebermann und Stuck, Uhde und Klinger fehlen. Entweder man kaufe die Führenden, oder beschränke sich auf die Schlesier, die mindestens ebenso Gutes wie Marr, Speyer und Bartels schaffen. Nur des Friedens halber Kompromißwerke aufhängen, heißt den Zweck eines Museums so sehr verkennen, wie wenn ein Bibliothekar, statt für Zola, Gottfried Keller oder Hauptmann zu sorgen, die Werke von Ohnet, Philippi oder Fulda anschaffen wollte. Und welchen Erwägungen mögen wir die paar ausländischen Bilder verdanken? Hier lautet die Frage: Entweder hat das Museum die Mittel, eine Vertretung der ausländischen Kunst anzustreben; dann muß es abermals für die Vertretung der führenden Meister sorgen. Oder es hat diese Mittel nicht, dann soll es überhaupt auf das Ausland verzichten. Wie ein Hohn auf alle Wissenschaft aber wirkt es, wenn von Franzosen Gudin und Delobbe, von Holländern Koeckoeck und die Rosenboom, von Norwegern Eilif Peterssen, obendrein mit einem Lindenschmit-Bild, vertreten ist.

In vielen Fällen kann der Herr Direktor antworten: Daß diese Werke hier hängen, die gar nichts bedeuten oder planlos in das Museum gekommen scheinen, ist nicht meine Schuld; sie sind mir geschenkt worden. Ja, Herr Direktor, desto schlimmer. Wenn eine Stadt das Glück hat, reiche Bürger zu besitzen, die für die Kunst etwas tun können, so ist es Pflicht des Fachmannes, ihren Geschmack zu leiten. Zu diesem Zwecke wurde er angestellt. Er wartet nicht,

bis man ihm etwas schenkt, sondern er suggeriert den Gebern, was sie schenken sollen. Wenigstens gehen Bode, Lichtwark und Tschudi so vor, und die Erfolge ihrer Kunstpolitik sind bekannt. Wenn Herr Geheimer Kommerzienrat Eichborn einen Köster stiften will, so sagt man ihm, daß das nette Bild doch keine Lücke des Museums ergänzt und daß er seine Mittel nutzbringender anwenden könnte. Wenn Herr v. Korn Wohlgefallen an dem Bild von Delobbe hat, so macht man ihn aufmerksam, daß für dieselbe Summe ein historisch bedeutsames Werk zu haben wäre. Oder wenn er Ludwig Pietschs Porträt von Rudolf v. Voigtländer schenken möchte, so antwortet man: Verehrter Mäzen! Weder ist Ludwig Pietsch durch die Berliner Sonntagsbriefe, die er für die „Schlesische Zeitung" schreibt, ein schlesischer Nationalheros geworden, noch gehört sein Schwiegersohn Rudolf v. Voigtländer („Deutsche Schule") zu den Künstlern, die eine Epoche repräsentieren. Verwenden Sie also Ihr Geld, für das ich sehr dankbar bin, zum Ankauf eines brauchbaren Gegenstandes, sonst gewinnen Ihre Gaben die fatale Bedeutung jener Hochzeitsgeschenke, die, gedankenlos hergegeben, auf Jahre hinaus einem Haushalt zur Last sind, und obendrein zerstören sie mir den wohldurchdachten Plan meiner Anordnung.

Aber hat Herr Janitsch überhaupt einen Plan? Ist von den wissenschaftlichen Grundsätzen, die er im Katalog verficht, ein einziger praktisch betätigt? Zwar sind die Breslauer Räumlichkeiten einer systematischen Anordnung nicht günstig. Wir wissen längst, daß das Problem des modernen Museumsbaues ungelöst ist, und daß es eine Verlegenheitsaushilfe war, den griechischen Tempel solchen Zwecken zu adaptieren. Aber daß es möglich ist, die un-

passendsten Räume zweckmäßig umzuändern, zeigten wieder Bode und Tschudi. Herr Janitsch hat eine solche Umgestaltung nie angestrebt. Um die Bilder nach den Größenverhältnissen unterzubringen, ist jede Wand gut genug. Wirr durcheinander hängen die alten Meister. Da schlägt sich Pleydenwurff mit Italienern und Spaniern der verschiedensten Epochen herum. Dort vereinen sich friedlich Vlaemen, Holländer und Franzosen, während aus dem dritten Stockwerk ein altdeutsches Damenporträt herabblickt. Dort platzt unmotiviert das Rokoko mit der Biedermeierzeit zusammen. Dasselbe Schauspiel wiederholt sich bei den Neuen. Die Erzeugnisse des Klassizismus und des Pilotyschen Prunkstils, der altmeisterlichen Tonmalerei und des Pleinair werden pêle-mêle wie Kraut und Rüben serviert. Und was ist mit den armen Schlesiern geschehen? Wenn Willmann Hamburger wäre, hätte er in der Kunsthalle seinen Willmann-Saal. Durch Lichtwark bekannt gemacht, würde er in allen Handbüchern stehen, von allen Leitfäden als ein merkwürdiger Künstler gefeiert werden, der, 1706 gestorben, schon Dinge vorausnahm, die später Gainsborough brachte. In Breslau verzettelt man seine Werke ja, vermeldet im Katalog, daß der Vorrat der Galerie noch Willmanns besitzt. Also Bilder eines Meisters, der in keinem anderen Museum der Welt vorkommt, steckt man ins Magazin, und Allerweltsbildern, die jeder haben kann, weist man die besten Plätze der Sammlung an. Ebenso wären Künstler wie Adolf Dreßler, Wilhelm Kraus oder der alte Wölfl, wenn sie das Glück gehabt hätten, in Hamburg geboren zu sein, längst „entdeckt". Man glaubt Lichtwark zu sehen, wie er leuchtenden Auges den Leuten die Bedeutung dieser Heimatskunst klar macht und über die Meister

schreibt, wie er über Runge, Hermann Kauffmann und Oldach es tat. In Breslau gänzliche Lethargie. Planvoll zusammengehängt, würden die Werke ein stolzes Dokument schlesischen Kunstlebens sein. Auseinandergerissen, wirken sie verwirrend, weil niemand ahnen kann, weshalb unter die Namen, die Lübke nennt, plötzlich solche, die er nicht nennt, sich verirren.

Die dekorative Wirkung ist so wenig wie die geschichtliche Reihenfolge beachtet. Wie arbeiten unsere Künstler, wie prüfen sie und wägen sie ab, wenn es gilt, den Bilderschmuck einer Wand harmonisch zu ordnen. Mit welcher Genugtuung, seiner Amtspflicht genügt zu haben, reibt sich Herr Janitsch die Hände, sobald eine Wand nur bepflastert ist. Kleine, soweit aus der Froschperspektive zu erkennen ist, feine Landschaften hängen über meterhohen patriotischen Schinken. Der schöne Studienkopf von Hirth du Frênes ist, haushoch postiert, nicht zu sehen. Der 16. Saal enthält einen Glanzpunkt: die Stelle, wo nebeneinander Max, Böcklin und Thoma hängen, doch alle drei Bilder werden durch Prells Riesenleinwand erdrückt. Daß gewisse Farben sich so wenig vertragen wie Rinderbraten mit Himbeersaft oder Schellfisch mit Plumpudding, scheint Herrn Janitsch ein fremdes Gefühl. Gewiß schätze ich den alten Grafen Kalckreuth als tüchtigen Künstler und als Vater eines noch größeren Sohnes, aber sein Alpenglühen neben den Tannhäuser des Gabriel Max zu hängen, heißt dieses Maxsche Bild, auf das wir stolz sein könnten, totschlagen. In dem daneben befindlichen feinen Kabinett, das durch die Verlegung der Lichtenbergschen Bilderbörse frei wurde, steht der Bacchus von Volkmann. Ein kleines Böcklinheiligtum hätte sich schaffen lassen, durch Heran-

ziehung von Skulpturen, etwa der Reliefs von Behrens, noch besonders feierlich gestaltet. Was aber geschieht? Gegenüber vom Bacchus hängen die Bildchen von Passini und Pradilla. Das zeigt schon, daß man den Charakter des Raumes nicht verstand. Und zu beiden Seiten der Statue — Anselm Feuerbach und Erich Erler. Ja, Herr Direktor Janitsch, gibt es in der Kunst keine Majestätsbeleidigungen, keine Versündigung am heiligen Geist! Jede Skizze, auf der die Hand Feuerbachs ruhte, ist sakrosankt, und in Breslau darf ein nichtiges, vom Kunstverein angekauftes Werk das Gegenstück zur Medea bilden.

Muß man in einem Museum zum Ikonoklasten werden? Beabsichtigt Herr Janitsch das Publikum abzuschrecken, wie jener Orientreisende sich die Fellahs dadurch vom Leibe hielt, daß er ihnen Aloepillen zu essen gab? Das Cabinet macabre, will sagen die Gipssammlung, ließe es fast vermuten. Denn hier wurden die Farben mit teuflischer Bosheit gewählt. Der weiße ungetönte Gips wirkt auf dem stachelbeergrünen Hintergrund derart, daß es einem, wie der Breslauer sagt, „im Bauche kommt“ und man schleunigst diesen Tempel der Kunst verläßt. Nein, solchen Dolus traue ich dem Herrn nicht zu. Aber eine Geschichte fällt mir ein: Ein früherer Kollege des Herrn Janitsch, Assistent am Berliner Kupferstichkabinett, wurde in Gesellschaft einmal von einer Dame interviewt: „Sagen Sie, Herr Doktor, welchen Zweck hat eigentlich ein Kupferstichkabinett?“ und gab darauf die offene Antwort: „Gnädige Frau, das habe ich mich selbst schon oft gefragt.“ Möchte nicht Herr Janitsch auch über den Zweck eines Museums nachdenken?

MÜNCHENER EINDRÜCKE

Wenn ein Schlagwort ausgegeben ist, pflegt es lange herumzuspuken. Wie das „Tararabundiei“ oder „Fischerin du kleine“, wird jetzt das Lied von Münchens Niedergang als Kunststadt in immer neuem Tonfall gesungen. Eigentlich bemerkt kein Mensch irgendwelche Symptome des Niedergangs. Trotzdem erklingt der Kantus, weil die Melodie in der Luft liegt.

Daß in Berlin seit einigen Jahren sehr viel für Kunst geschieht, ist ja unbestreitbar. Die Hauptstadt des neuen Reiches fühlt den Ehrgeiz, auch in aestheticis an der Spitze zu stehen. So nahmen die Kunstsammlungen, mit riesigen Mitteln versehen, einen enormen Aufschwung. Zahlreiche Kunstsalons vermitteln die Kenntnis des Besten, was in der Welt entsteht. Mit diesen Bestrebungen der Millionenstadt kann das kleine München nicht wetteifern. Der Bau des Nationalmuseums war in den letzten Jahren die einzige Großtat staatlicher Kunstpflege. Sonst ist in den Staatssammlungen alles beim alten. Das Kupferstichkabinett, obwohl durch einige Säle erweitert, ist doch noch weit davon entfernt, das graphische Museum zu sein, das es werden müßte. In der Alten Pinakothek wurde der Baumgärtnersche Altar restauriert. Irgendwelche Vermehrung ist nicht zu verzeichnen. Und die Neue! Hier ist zwar in Anbetracht der berühmten 100 000 Mark, die alljährlich den Ausstel-

lungen zufließen, der Zuwachs ein sehr großer. Aber eine gute Kunstsammlung wird sie erst sein, wenn einmal das Mittelgut an die Provinzstädte abgegeben und das Gebäude selbst so umgestaltet ist, daß es aus einem Bildermagazin ein Museum wird. Kunstsalons fehlen. Der alte Kunstverein sieht seine Aufgabe als erfüllt an, wenn allwöchentlich an den Wänden andere Bilder hängen, und Littauer, so große Verdienste er um München hat, kann doch nicht leisten, was Cassirer, Keller & Reiner und Schulte tun.

Wie gesagt, in dieser Hinsicht ist München von Berlin überflügelt. Doch will das schon heißen, daß Berlin auch die Zentrale deutschen Kunstschaffens wird? Gewiß, auch die „Künstler" haben dort viel zu tun. Der Kaiser allein hat in kurzer Zeit mehr depensiert als alle Hohenzollern zusammen genommen. Ein prokleisches, ein leonisches Zeitalter könnte anbrechen. Doch die ganze Kunstpflege ist eben „pour le roi de Prusse". Man denkt bei den massenhaften Aufträgen, die von der Krone und dem preußischen Staat ausgehen, immer an das Wort des Mephisto: „Drum besser wär's, wenn nichts entstünde." Ludwig I., der München zur Kunststadt machte, ließ der Kunst ihre Freiheit. Er zog die Besten seiner Zeit heran, gab ihnen die Möglichkeit, voll sich auszuleben. Und diese Luft der Freiheit atmen die Künstler noch jetzt. Es ist eine Lust, den Regenten zu sehen, wie er trotz seiner Jahre — frisch wie ein Jüngling — durch die Säle der Ausstellung geht und für jedes gute Werk, welcher Richtung es angehören mag, ein schlichtes, dankbares Wort bereit hat. Man verlangt in München vom Künstler nichts. Man läßt ihn in Ruhe. Und das ist sehr viel wert — vielleicht das Beste, was jetzt ein Künstler sich wünscht.

Der Regent kauft auch, und viele andere Leute kaufen gleichfalls. Münchener sind es ja selten. Trotz der 80 Millionäre, die München besitzen mag, ist seine Kaufkraft, mit der Berlins verglichen, gering. Doch wer kommt nicht nach München? Welcher Ort Europas hat ein internationaleres Leben? Diese Lage der Stadt, wo Fremde aus allen Enden der Welt zusammenströmen, gibt noch für Jahre die Bürgschaft, daß München der erste Kunstmarkt in Deutschland bleibt.

Es wird auch die Stadt bleiben, wo die Künstler leben. Denn die Geschichte lehrt zwar, daß in den politischen Zentren auch die Kunst sich ansiedelt. Paris bedeutet die französische, London die englische Kunst. Aber Deutschland — anders als jene Länder — hat das, wodurch es Kulturmacht wurde, in der Zeit seiner Dezentralisation geleistet. Und abgesehen davon, daß die oben erwähnten Verhältnisse zunächst die Zentrifugalkraft noch steigern, ist überhaupt zu bezweifeln, ob Berlin für künstlerisches Schaffen den geeigneten Boden bietet. Es ist die bekannte Geschichte: auch der „freie" Künstler wird dort bald Sklave der Gesellschaft. Um nicht dem Geiste zu opfern, der Berlin W beherrscht, dazu gehört ein Rückgrat, das nur wenige haben. In München braucht man das nicht. Außer Paris gibt es keine Stadt in Europa, die dem Künstler dermaßen gestattet, nach seiner Fasson zu leben. Und mag er in einer Dachkammer hausen, mag er von Wein, Wurst und Rettigen sich nähren — er bleibt der Künstler. Die ganze Atmosphäre ist hier von Kunst durchtränkt. Es gilt von den Münchener Künstlern wirklich, was ein gekröntes Wort von den amerikanischen Journalisten sagte: daß sie fast eben soviel wie in Berlin die kommandierenden Gene-

räle bedeuten. Diese Nonchalance des Verkehrs, diese Möglichkeit, weder einer amtlichen Hierarchie sich einordnen, noch einem ästhetischen Salon als Renommierstücke dienen zu müssen, macht den Künstlern den Aufenthalt in München so lieb, und wenige gibt es wohl, die, durch ganz Deutschland versprengt, nicht an ihre Münchener Jahre als an die schönsten ihres Lebens denken.

Das führt auf einen weiteren Punkt. Die These von Münchens Niedergang als Kunststadt stützt sich hauptsächlich auf die Tatsache, daß mehrere hervorragende Münchener jüngst Berufungen nach auswärts annahmen. Und in der Tat, es kann vorkommen, daß man an der Tür eines alten Bekannten klingelnd zu seinem Erstaunen erfährt, er sei seit einem Jahr in Stuttgart, in Karlsruhe, in Dresden. Doch was beweist das? Wurde die französische Kunst geschwächt, weil im 18. Jahrhundert Männer wie Silvestre und Hutin, wie Pesne van Loo und Blaise le Sueur als Akademiedirektoren im Ausland wirkten? Damals hat Frankreich die anderen Länder mit Kunst und Künstlern versorgt. Heute ist München die Brutstätte. Einen Teil seiner überschüssigen Kraft gibt es an das übrige Deutschland ab. Und die Berechtigung, von einem Niedergang Münchens, von einer Hegemonie Berlins zu sprechen, würde erst vorliegen, wenn einmal, horribile dictu, die Schüler des Herrn v. Werner ihren Bakel über ganz Deutschland schwingen.

Ich zähle überhaupt einmal zusammen, wie viele, die sich nicht nur Künstler nennen, im Berliner Adreßbuch stehen. Selbst wer mit der Laterne sucht, wird wenig finden. Daraus erklärt sich auch, daß die Berliner Ausstellungen doch eigentlich nur Stapelplätze für importierte,

von auswärts bezogene Werke sind. Die Berliner sind neben den Fremden in verschwindender Minderzahl. Über welche Summe von Kraft, über welche Fülle von Talenten gebietet München! Die Ausstellung der Sezession zählt 400, die des Glaspalastes weist gegen 3000 Nummern auf. Gewiß, lauter Kunstwerke sind das nicht. Es hängt im Glaspalast vieles, was nicht da zu sein brauchte. Doch wie imponiert das Niveau, wenn man an ähnliche Veranstaltungen, etwa den Pariser Salon oder das Wiener Künstlerhaus denkt! Und namentlich — welch ungeheuren Respekt vor der stillen Arbeit, die in München geleistet wird, bekommt man, wenn man sich vergegenwärtigt, daß von den vielen, vielen Werken bei weitem die meisten in München selber entstanden sind. Genossenschaft, Luitpoldgruppe, Sezession und Scholle — das ergibt eine künstlerische Armee, wie sie gleich stolz außer Paris nicht eine Stadt aufweist. Noch sind die Älteren, die uns seit Jahren als Träger des Münchener Kunstschaffens gelten, rührig am Werke. Eigenartige Begabungen fallen unter den Jüngeren auf. Und rechnet man hinzu, daß der „Simplizissimus" und die „Jugend" — Zeitschriften, die auch nicht in Berlin, nur in München zu denken sind — allwöchentlich echte Kunst durch ganz Deutschland tragen, so gewinnt man den Eindruck eines frisch pulsierenden Lebens, das wahrlich das Gegenteil jedes Niedergangs ist.

Also warum nörgeln die Kritiker? Weshalb die ewige Klage, daß man in München nichts Neues mehr sieht? Ich glaube, daß lediglich unsere unglückliche Nervosität die Schuld trägt. Wie ruhig und still arbeiteten die alten Meister! Waren sie zur Reife gelangt, so hatten sie ihren Stil. In der gleichen Formensprache, in der nämlichen Far-

benanschauung schufen sie Werke, die, wenn der Himmel seinen Segen gab, sehr schön, wenn er ihn nicht gab, weniger gut ausfielen. Da kamen die Ausstellungen, es kam die Kunstkritik, der Künstler mußte achtgeben, wie der Wind pfiff. Denn die Tante Ästhetik hat ihre Launen. Während sie vor einem Menschenalter noch alles zurückwies, was nicht in ihre fertigen Paragraphen paßte, bemerkt sie heute nur das, was alles Vorhandene auf den Kopf stellt. Der Künstler muß imstande sein, seinen Stil wie ein Hemd zu wechseln, muß bei jeder Gelegenheit in anderem Aufputz sich vorstellen, wenn er nicht Gefahr laufen will, zum alten Eisen geworfen zu werden. Originalitätssucht, sinnlose Kraftvergeudung, zielloses Taumeln von einem Vorbild zum anderen — das sind die fragwürdigen Dinge, die das moderne Ausstellungswesen brachte. Für München sind diese Ausstellungen, die anderwärts noch Haupt- und Staatsaktionen bedeuten, nachgerade eine gewohnte Sache. So stürzt man sich nicht in Unkosten, schlägt keinen Tamtam, deklamiert und posiert nicht. Man hat das Gefühl, daß man immer noch genug gibt, wenn man sich so gibt, wie man in Wahrheit ist. Und dieser Rückgang auf das Prinzip der alten Meister ist ein wichtiger Schritt zur Gesundung der Kunst. Die Münchener Ausstellungen haben die Kinderkrankheiten des modernen Ausstellungswesens hinter sich. Kernige Ehrlichkeit und selbstbewußte, ruhige Kraft führen schließlich doch weiter, als geistvolles Flunkern und nervöse Überreiztheit.

Nach alle dem scheinen mir die Vorgänge, die sich zwischen der Münchener Sezession und der Berliner abspielten, für München gar nicht verhängnisvoll. Berlin fühlte sich als Weltstadt. Da mußte München zum Bier-

dorf werden. Neben der Kapitale sollte alles andere als Provinz verschwinden. Das wurde in der Berliner Presse so oft und laut gesagt, daß die Scheidung notwendig wurde. Und wer dabei verloren hat, wird sich später zeigen. Es wird sich auch zeigen, daß unmöglich ein einziger Mann auf die Dauer bestimmen kann, in welchen Bahnen die Kunst eines ganzen Zeitalters gehen soll.

Max Liebermann spielt bekanntlich in der „freien“ Berliner Kunst eine ähnliche Rolle, wie in der offiziellen der Kaiser. Er dirigiert den Geschmack. Er hat es, geistvoll und anregend, dahin gebracht, daß die Leiter der Kunstsammlungen ebensoviel Gewicht wie die Kritiker und die Besitzer der Kunstsalons seiner Meinung beilegen. Nun, ich verehre Max Liebermann. Ich erkenne Cassirer an. Ich halte auch Manet und Monet, Cezanne und Degas für sehr große klassische Meister. Aber muß deshalb die alte Wahrheit vergessen werden, daß viele Wege nach Rom führen? Ist das Reich der Kunst nicht so weit, daß auch mancher, der nicht Impressionist ist, darin Platz findet?

Die Entwicklung der neuesten Kunst vollzog sich, wie ich glaube, sehr logisch. Wir danken den Impressionisten, daß sie einer akademisch erstarkten Kunst eine neue, auf selbständige Naturanschauung begründete entgegensetzten. Wir danken es ihnen, daß sie durch ihr Studium der Tonwerte unser Auge für ganz neue Harmonien, für ganz neue Klänge empfänglich machten. Doch da es im Wesen jeder Kunstrichtung liegt, daß sie, das eine betonend, anderes außer acht läßt, war das Programm des Impressionismus zu modifizieren und zu erweitern. Man sollte Freiluftszenen im Freien malen. Schön. Doch die Bilder kamen in Innenräume, und da wird Freilicht oft

brutal. Man sollte dem Lichtleben bis in seine feinsten Nuancen folgen. Schön. Doch was half es, wenn die Bilder nur wie ein undeutliches Chaos wirkten? Man sollte „nicht abgehen von der Natur in dem Gutdünken, daß man solches aus sich selbst heraus besser machen könnte“. Schön. Doch was wurde daraus, seit das ewige Kopieren einer langweiligen Natur, die Künstler ebensosehr wie das Publikum anödete? Ein Bild soll kein Störenfried, kein „Loch in der Wand“ sein. Nein, es soll angenehm wirken, es soll schmükken, erfreuen, nicht nur durch das, was es darstellt, auch durch den Rhythmus seiner Linien, durch den Wohlklang der Farbe. In dieser Richtung hat sich, auf den Errungenschaften des Impressionismus weiter bauend, die Malerei ganz Europas bewegt. Die Pariser, die Schotten und Dänen, die Münchener und Wiener sind einig. Da kommt es im Grunde doch post festum, wenn man in Berlin jetzt Manet entdeckt, die Spezialität eines Kunsthändlers zu alleinseligmachender Kunst stempelt.

Daß speziell für München der Impressionismus nur eine Durchgangssphase sein konnte, fühlt jeder, der ein paar Tage dort weilt. Denn jeder Ort, der nicht als Parvenu in die Kunstwelt eintritt, hat auch seine heimische Tradition. Die italienischen Renaissancebauten Ludwigs I. werden auf Münchener Boden doch nicht als fremd empfunden. Man fühlt: hier ist die Eingangspforte Italiens. Man findet es ganz natürlich, daß Lenbach einen italienischen Palazzo, Stuck eine hellenische Villa baute. Man schaudert bei der Vorstellung, daß das Künstlerhaus in modernem Stil, etwa à la Darmstadt erbaut wäre. Ich kann mir nicht helfen, ich halte diesen Bau Gabriel Seidls für das vornehmste Heim, das irgendeine Künstlerschaft der Welt besitzt, auch

trotz seines retrospektiven Geschmackes für ein Werk, das nur eine ganz große, selbständige Persönlichkeit schaffen konnte. Und wenn in diesen Bauten, die zu den Wahrzeichen des modernen Münchens gehören, in so stilvoller Weise Neues sich mit Altem verquickte, so erscheint es auch erklärlich, wenn die Maler, ihrem modernen Empfinden folgend, doch die Augen nicht abkehren von der hehren Schönheit, die uns aus den Werken der alten Meister entgegenstrahlt. Man kann vorwärtsgehen, ohne die Brücken abzubrechen, die uns mit der alten Kultur verbinden.

FESTZÜGE

Ich wundere mich, daß kein Verleger auf den Einfall gekommen ist, ein Prachtwerk über Festzüge erscheinen zu lassen. Denn aktuell wäre der Gedanke doch gewesen, und daß das Werk kulturgeschichtlich ebenso interessant wie künstlerisch angeregt hätte sein können, braucht man kaum zu betonen.

Dem alten Hellas wären die ersten Tafeln zu widmen gewesen. Gerade über die griechische Festkultur gibt es ja künstlerische Dokumente ersten Ranges. Der Parthenonfries des Phidias kommt, wenn von den Panathenäen die Rede ist, sofort in Erinnerung. Im dritten Jahr jeder Olympiade, Mitte August fand die Feier statt. Langsam bewegte sich der Zug, an den Heiligtümern der Stadt vorbei, hinauf nach der Akropolis, wo Athena wohnte. Jünglinge mit Opfertieren gingen voraus. Dann folgte die attische Reiterei und die Schar der Jungfrauen, weiß gekleidet dem großen auf Rollen fortbewegten Schiff vorausschreitend, dessen Segel der Peplos, das von den Frauen Athens gewebte Prunkgewand bildete, mit dem man das Standbild der Göttin schmückte. Oben auf der Burg fanden Wettrennen und gymnastische Spiele, auch Wettkämpfe zwischen Musikern und Rhapsoden statt. Olivenkränze und kunstvolle, mit Öl von den heiligen Ölbäumen der Athena bemalte Tongefäße wurden als Preise verliehen. Nachts war Fackel-

lauf, und die große Hekatombe, ein Festschmaus für das ganze Volk von Athen, beschloß die Feier.

Wird von Rom gesprochen, so denkt man an die Reliefs der Triumphbögen, auch an jenen erstaunlichen Triumph des Cäsar, den ein nachgeborner alter Römer, der große Mantegna, schuf. Das Ziel dieser Züge war das Kapitol. Der Senat schritt voraus. Dann folgten Tubabläser, Wagen mit Trophäen, die weißen Stiere, die zur Opferung bestimmt waren, und die Gefangenen, mit schweren Ketten gefesselt. Weiter sah man in purpurner Tunika die Lictoren und auf bronzener, von Schimmeln gezogener Quadriga den Imperator lorbeerbekränzt, mit einer Statuette der Nike in der Hand. Den Abschluß bildete, Lob- und Spottlieder singend, die unabsehbare Schar der Legionäre. Goethe hat während seiner italienischen Reise Notizen über das Werk Mantegnas gemacht und in dieser Paraphrase die klassische Beschreibung eines altrömischen Triumphes geliefert.

Dann ein Szenenwechsel: Byzanz. Eine alte Welt und ein neuer Glaube. Das Christentum war seit Konstantin die offizielle Religion des römischen Reiches geworden, und gleich dem Hof hielt es der Klerus für gut, durch pomphaftes Festgepränge auf das Volk zu wirken. Die Amtstracht der Geistlichen stand an Reichtum nicht hinter derjenigen der Hofwürdenträger zurück. Schon das Konzil von Nicäa war, wie Eusebius schreibt, ein aus bunten Blumen gewundener Priesterkranz. Die Prozessionen gaben Gelegenheit, all diesen Pomp zu zeigen. Diakonen mit brennenden Wachskerzen gingen voraus. Dann ein glitzerndes Mosaik von Kirchenstolen und Meßgewändern, von Bischofsstäben und Mitren, in denen Rubine und

Smaragde, Topase und Amethyste funkeln und sprühen. Schlanke Kelche und Hostiengefäße, Reliquienbehälter, Meßtafeln und silberbeschlagene Quartanten werden dahergetragen. Hymnen erklingen. Fahnen mit dem goldgestickten Monogramm Christi wehen. Ein Baldachin erhebt sich, unter dem, mit der goldenen Monstranz im Arm, wie ein gleißendes edelsteinstrotzendes Idol der Archiepiscopus daherkommt. Und weiter hinten, mit der Krone auf dem Haupt, in großer Galauniform und purpurroten Stiefeln, er selbst, Justinian der Kaiser, von seiner Leibgarde und den Kammerherren begleitet. Nach diesem Hofstaat ein zweiter. Mit ihrem Hausmarschall und den Meninas naht, den kalten Leib in goldgesäumten Mantel gehüllt, die schöne Schlange Theodora, einst Zirkustänzerin, und nun die erhabene Patronin der weltbeherrschenden Kirche. Nach den Mosaiken von San Vitale in Ravenna ist man leicht imstande, sich ein Bild von der sinnbetörenden Pracht einer Pompa solemnis des justinianischen Byzanz zu machen.

Die überreife Kultur einer alten sterbenden Welt. Und ein paar Jahrhunderte später im deutschen Norden die ersten Symptome jungen barbarischen Lebens. Die Zeit der Mysterienspiele — Oberammergau — hebt an. Draußen vor dem Tore ist eine Kirmesbude, das Theater errichtet. Die Passion soll gegeben werden, und bevor sie in Szene treten, ziehen die Komödianten, schon kostümiert, als ambulante Reklame durch die Straßen des Städtchens: Christus mit dem Kreuz, die Kriegsknechte, der Hauptmann zu Pferd, die Schächer, die heiligen Frauen, die Apostel. Ein Kriegsknecht pufft den Heiland, und Petrus, zur Strafe dafür, bearbeitet ihn mit seinem riesigen Schlüssel. Teufel

und Höllenknechte ulken. Maria beginnt plötzlich Schnaderhüpfl zu singen und rotznäsige Komödiantenkinder, denen man Gänseflügel an den Schultern befestigt hat, drehen sich als Engelchen im Reigen. Es ist bekannt, daß die altdeutsche Kunst bis auf Cranach mit ihren hanebüchenen burlesken Zügen nichts als ein gemaltes Mysterienspiel war.

Dann wieder ein anderes Bild. Not lehrt beten. Zeit des trionfo della morte: Der schwarze Tod. Die Pest hält ihren Siegeszug durch die Länder Europas. Die Kirchenglocken heulen. Wie tolle Hunde stürmen die Flagellanten daher, in braunem Bettlergwande, den Kopf mit Asche bestreut, Kreuze, blutrote Fahnen und Geißeln schwingend. Auf dem Marktplatz, wo der qualmende Scheiterhaufen lodert, machen sie Halt. Ein junger Priester, bleich wie der Tod, mit fieberglänzenden Augen, beginnt zu reden: Gladius dei super terram; seht, schon färbt mit Blut sich der Himmel. Schwefelbäche strömen, der Dies irae ist da. Und zähneklappernd sinken die Geißler in die Knie. Sie entblößen ihren Leib und zerfetzen ihn mit den stachligen Schnüren. Misericordia domine, misericordia! tönt es aus tausend Kehlen. In Jacobsens Novelle „Die Pest in Bergamo“ ist die klassische Beschreibung eines Flagellantenzuges gegeben.

Auch noch in das 15. Jahrhundert klangen solche mittelalterliche Töne herein. Savonarola, der „Hund Gottes“, wollte das leichtfertige Florenz zur Buße rufen. In diesen Jahren des theokratischen Regiments geschah es, daß sich ein seltsamer, vom Maler Pietro di Cosimo arrangierter Festzug durch die Straßen der Stadt bewegte. Einen großen schwarzbehängten Karren, an dessen Spitze der Tod mit der Sense saß, zog, wie Vasari erzählt, eine Reihe schwarz-

behängter Büffel. All das schwarze Tuch war weiß bemalt mit einer Menge Totengebein, Schädeln und Knochen. Rings um den Tod hoben sich Grabdeckel, und es entstiegen schwarzverhüllte Gestalten mit aufgemalten Gerippen, die mit heiserer Stimme zu dumpfem Trompetengetön den klagenden Choral: „Dolor pianto e penitenza" murmelten und wieder hineinsanken in die Gräber. Ein rauchrot schwelendes Licht kam von riesenhaften Feuerträgern, die über dem Antlitz und dem Hinterhaupt schreckliche Larven hatten und um den Hals einen dicken, geronnenen Blutstreifen. Vor dem Wagen wie hinterher ritt eine klappernde Schar Toter auf dürren, knochigen Gäulen, jeder von vier vermummten Reitknechten begleitet, die eine Fackel und eine Fahne hielten, auf der Kreuz und Totenkopf, die Wappenzeichen der Herren, unheimlich funkelten. Dem Wagen aber schleppten zehn schwarze Riesenfahnen nach, und während das Ganze sich langsam vorwärtsbewegte, erschollen in schweren, zitternden Tönen die Psalmen Davids.

Sonst freilich war das 15. Jahrhundert keine Zeit für Todesgedanken. Man betete zu nichts anderem mehr als zu der Schönheit des Lebens, wollte den Becher irdischer Freuden bis zur Neige leeren.

Quanto è bella giovinezza,
Che si fugge tutta via!
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non c'è certezza.

In diesen Versen des Lorenzo Magnifico ist das Credo der Zeit enthalten, und sie liefern gleichzeitig die Erklärung dafür, weshalb das Quattrocento die eigentliche Blüteepoche der Festkultur wurde. Im Mittelalter hatte es nur kirchliche Umzüge gegeben. Nun beginnt die Zeit der weltlichen

Lustbarkeit. Alle nur denkbaren Anlässe — ein Fürstenbesuch, ein städtischer Ehrentag, eine Taufe in hohem Hause, eine vornehme Hochzeit — müssen den Vorwand zu einem „trionfo“ geben, ganz abgesehen von den Karnevalzügen, die nun alljährlich stattfanden. Und zum erstenmal seit den Tagen der Antike bekamen die Festzüge wieder Stil. Bei den Mysterienspielen hatte es sich um ein barbarisches Potpourri von Rezitationen gehandelt. Die Festzüge des 15. Jahrhunderts wenden sich ausschließlich an das Auge, wollen durch die geschmackvolle Pracht ihres Anblicks fesseln. Auf der Rhythmik, der Komposition des Zuges liegt der hauptsächlichste Akzent. Der Carrus navalis, den man aus der Antike übernimmt, bildet den Mittelpunkt. Hiermit war von vornherein die klare Gliederung in Vor- und Nachtrab, in Einleitung und Ausklang gegeben. Diesem Ganzen fügten die einzelnen Kostüme sich als farbige Flecke ein, die sich gegenseitig zu höherer Wirkung brachten. Und von dem glitzernden Reichtum dieser Festkostüme vermitteln die Malereien des Quattrocento ein dokumentarisches Bild. Denn die vielen Darstellungen des Zuges der Könige sind gemalte Karnevalzüge. All die Stutzer in strahlender Rüstung, all die schlanken Pagen in Trikots und Schnabelschuhen, all die blassen, goldübersäten Frauen mit den aparten Coiffüren, all die reichgezäumten Ponys, die man aus den Bildern des Benozzo Gozzoli kennt, bewegten sich in kaleidoskopischem Wechsel über rosenbestreute Straßen. Ein eigener Beruf, der des Festkünstlers, des festajuolo entstand. Und diese festajuoli hatten nicht nur die Kostüme zu bestimmen und das Gesamtbild zu gruppieren, sie hatten auch die Dekoration der Stadt zu leiten. Die jauchzende Buntheit, die in den Bildern des

Quattrocento herrscht, war auch hierfür maßgebend. Orientalische Teppiche hingen zu den Fensterbrüstungen heraus. Stilisierte Laubnischen erhoben sich. Mit Kränzen und Girlanden waren Bogen und Pilaster geschmückt. Die Schattentücher, die die Straßen überspannten, waren mit den zierlichsten Dessins versehen. In den Laubnischen standen als lebendige Putten bunt kostümierte oder vergoldete Knaben. Man fühlte den Griechen sich wahlverwandt, hatte in dem hellenischen Sinnenkult eine Bestätigung der eigenen Lebensphilosophie gefunden. So wurde den Gruppen, die auf dem Carrus navalis standen, gewöhnlich ein mythologisches Motiv zugrunde gelegt. Man sah Venus mit den Grazien, Diana mit ihren Nymphen, berühmte Liebespaare der Urzeit: Bacchus und Ariadne, Paris und Helena. Oder die Zelebritäten des alten Roms, die Ahnen, auf die man stolz war, schritten daher. Unter den Florentiner Festkünstlern waren Brunellesco und Donatello, dessen hölzernes, jetzt in Padua bewahrtes Pferd einst auf Rollen in einem trionfo ging, besonders geschätzt. Was in Mailand Leonardo da Vinci bei den Festlichkeiten des Moro und den Einzügen der französischen Könige leistete, muß nach den alten Berichten von feenhafter Wirkung gewesen sein. Das umfangreichste Dokument, das uns über die Festzüge des Quattrocento unterrichtet, ist der Freskenzyklus des Palazzo Schifanoja in Ferrara. Und wie diese Renaissancegedanken den Norden überfluteten, zeigt außer den Festzügen, die Hugo van der Goes unter Karl dem Kühnen in Brügge arrangierte, besonders der Triumphzug Maximilians, dessen Zeichnungen Dürer, Burgkmair und Altdorfer lieferten. Dürer, der gedankenvolle Grübler, hat bei dieser Gelegenheit eine sehr merkwürdige Erfindung gemacht.

Einer der Prunkwagen, die er in den Festzug einstellte, nimmt in der Vision das Automobil voraus.

Im späteren 16. Jahrhundet der eigentlich klassischen Zeit war es mit diesem Phantasiereichtum, dieser heiteren Buntheit zu Ende. Man war nicht sauertöpfisch geworden, aber es war die Zeit der gravità riposata. Der „vollendete Kavalier", dessen Bild Castiglione im „Cortegiano" gezeichnet hat, fand, daß die Beteiligung an Festzügen nicht in Einklang mit der Grandezza stehe. Die vornehme Welt, die vorher in den Zügen paradiert hatte, wollte nur noch zuschauen. Tatsächlich kann man sich Verrocchio und Botticelli sehr wohl, aber Tizian und Michelangelo ganz unmöglich in einem Festzug denken. Außerdem hatte die klassische Kunst die Freude an Augenblickswirkungen verloren. Sie wollte zur Ewigkeit sprechen. Also sagte ihr das Arbeiten in einem unechten, vergänglichen Material nicht zu. In allen Verträgen, die von großen Künstlern wegen der Übernahme einer Festdekoration geschlossen wurden, liest man den charakteristischen Zusatz: „Wünschenswerter wäre freilich, etwas Andauerndes in Stein ausführen zu können." Man fühlt, eine Festdekoration war für die Großen des Cinquecento nur Surrogat. Die Baumeister benützten die Gelegenheit, um über gewisse Wirkungen sich klar zu werden. Sie erprobten in Holz, Gips oder Karton, wie gewisse Modelle, die sie auszuführen gedachten, in Stein zu wirken vermöchten. Die Bildhauer nahmen den Anlaß wahr, um in weitwirkenden Kolossen Ideen ins Leben zu rufen, deren Ausführung in dauerhaftem Material ihnen nicht vergönnt war. Soweit es nur anging, war man echt. Bei dem Einzug Leos X. in Florenz waren echte Antiken in Nischen aufgestellt. Nach allem gewinnt man den Ein-

druck, daß die Festzüge des Cinquecento — etwa derjenige, der zu Ehren Karls V. 1536 in Rom stattfand, oder derjenige, der gelegentlich der Hochzeit des Großherzogs Cosimo I. von Toskana mit Eleonore von Toledo 1539 in Florenz veranstaltet wurde — zwar ungemein feierlich, doch mehr frostig als lustig waren. Denn auch die Farbe war ja aus dem Repertoire des Cinquecento verbannt. Die Maler glaubten ihren Bildern die beabsichtigte Ewigkeitsstimmung am stilvollsten dadurch verleihen zu können, daß sie alle Farben auf einen verwitterten Marmorton abdämpften. Und dieses Prinzip wurde auch für die Festdekoration die Regel. Man verwendet nicht mehr die Buntfarbigkeit von Teppichen, die Vergoldung von Kapitälen und das Grün von Girlanden, sondern die Ehrenpforten, streng und klassisch in der Form, sind ausschließlich in Sandsteinfarbe, die zum Schmuck bestimmten Bilder durchweg wie Reliefs, grau in grau, gehalten.

Auf das Frostige folgt das Bombastische. Alles, was das Quattrocento leistete, wirkt bescheiden neben dem, was die Barockzeit brachte. Und abermals sieht man, daß die Festkultur der Extrakt aller Tendenzen ist, die die Kunst beherrschen. Das 17. Jahrhundert war die Zeit des „Kellerlukenstils". Also ist es bezeichnend, daß Fackelzüge und Fackelritte nun besonders beliebt wurden. In einer ganzen Anzahl von Kupferstichen ist dargestellt, wie solche Züge in leuchtendem Kreis sich um fürstliche Paläste bewegen. Weiter war das 17. Jahrhundert die Zeit, als auf der Piazza Navona und im Park von Versailles die Fontänen zu sprudeln begannen. Also spielt neben Feuerwerk nun auch Wasserwerk in den Festzügen eine besondere Rolle. Es war die Zeit, als Rubens seine wilden Tierbilder malte. Also

wurden exotische Tiere, besonders Elefanten und Dromedare, nun auch in die Festzüge eingestellt. Es war die Zeit, als in unzähligen Bildern dargestellt wurde, wie Maria in die Zelle eines Mönches schwebt. Also wurden auch Maschinerien ersonnen, die es ermöglichten, Engel vorzuführen, wie sie plötzlich von einem Turm dem Festzug entgegenschwebten. Schließlich war das 17. Jahrhundert die klassische Zeit des allegorischen Mummenschanzes. Kaum ein Porträt kann man sehen, wo den Dargestellten nicht eine Gloria oder Fides krönt. Also beginnt auch in den Festzügen nun das allegorische Herumkutschieren. Die Länder, die Erdteile, die Lebensalter, die Elemente, die Wissenschaften und Künste geben auf dem Carrus navalis sich Stelldichein. Oder es öffnet sich plötzlich das Innere eines künstlichen Elefanten und junge Mädchen, die Personifikationen der Tugenden eines zu feiernden Fürsten, tanzen ein allegorisches Ballett. Fanfarenschmettern, Feuerschein, Blechinstrumente und Wasserspiel, Bäume, Tiere und bunte Vögel, dazu die wildesten Wucherungen ornamentaler und baulicher Illusionen werden zu Hilfe gerufen, um den Festzügen den denkbar stärksten Effekt zu geben. Rubens war der Klassiker dieser Zeit, und die Stadtdekoration von Antwerpen, die er 1635 für den Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand schuf, scheint nach dem Kupferstichwerk van Thuldens tatsächlich das Kolossalste gewesen zu sein, was die Geschichte der Festkultur verzeichnet. Alle Maler von Antwerpen — Cornelis de Vos und Jakob Jordaens, Theodor Rombouts und Erasmus Quellinus — arbeiten unter der Oberleitung von Rubens mit. Die für damals enorme Summe von 78 000 Gulden wurde verausgabt. Am Eingang jeder Straße, die der Prinz passierte, waren üppige

Ehrenpforten errichtet, wo der Reihe nach sämtliche Erdteile und Tugenden, auch alle Götter des Olymps, den jungen Fürsten begrüßten. Verschiedene Bilder des Rubens, die heute im Hofmuseum hängen, haben ursprünglich zur Dekoration dieser Ehrenpforten gedient, die damals in Antwerpen sich erhoben.

Solche Wirkungen ließen sich nicht mehr überbieten. Und auch aus anderen Gründen war das 18. Jahrhundert keine Zeit für Festzüge. Das Rokoko liebte das Imposante, die ruhmrednerische Repräsentation nicht mehr. Die Fürsten, die während der Barockzeit in Hermelinmantel und herausfordernder Pose sich malen ließen, sind auf den Bildern des 18. Jahrhunderts galante Herren. Man liebte das Zierliche und Niedliche. Schon aus diesem Grunde erschienen Festzüge als zu wuchtig. Und man liebte auch das Regelrechte, das Festvorgeschriebene nicht. Man liebte das Ungebundene, Flatterhafte, das Laisser-aller, wollte frei sein wie der Schmetterling, der von Blume zu Blume fliegt. Diesen Schmetterlingsweisungen des Rokokos sagte die gebundene Marschroute eines Festzuges nicht zu. Wie in den Bildern die Komposition, löst in der Festkultur der Zug sich in ein kapriziöses Spiel von Schnörkeln auf. So wurde das 18. Jahrhundert die Zeit der maschera buffa. Man stürzt sich nicht in Unkosten. Ein kleiner Phantasiereiz: eine Cyrano-Nase, ein Redoutenhut, ein Domino, ein Haremschleier, ein minimales schwarzes Lärvchen muß genügen. So schiebt man sich auf dem Tanzboden des Markusplatzes — denn Venedig ist ja der klassische Boden des Ridotto — kokettierend und intrigierend dahin. Auf der Piazzetta produzieren sich Taschenspieler und Seiltänzer, und auf dem Kanal ist Regatta. Schwärme blumenbekränz-

ter Gondeln mit Serenadensängern und lachenden Menschen gleiten über das Grau der Lagune. Guardi hat besonders fein das Bild dieses flanierenden, tanzenden, festefeiernden Venedigs gemalt.

Und das 19. Jahrhundert. Nun, die Festzüge bekamen abermals eine neue Nuance. Vorher waren sie Ausdruck überschäumender Lebenslust. Man empfand das Leben als schön und setzte ihm noch Glanzlichter auf, indem man sich festlich schmückte. Nun war abermals eine alte schöne Kultur zu Grabe getragen. Das Leben erschien grau, prosaisch und stimmungslos. Abscheulich und unkünstlerisch erschien die Kleidung. Die Künstler gingen in Samtrock und langen Locken einher, um ihren Gegensatz zur bourgeoisen Welt auch äußerlich zu markieren. Wenn die Festzüge also vorher eine Rubrik im Lebenshaushalt jedes Volkes gebildet hatten, wurden sie nunmehr zu Künstlerträumen. Nicht mehr von einem Antraggeber, sondern von den Malern geht die Anregung aus. Sie sind historisch gebildet, so benützen sie gewisse Erinnerungstage, besonders aus der Kunstgeschichte, um der Zeiten zu gedenken, als noch „der Künstler mit dem König ging“. Gleichzeitig geben ihnen solche Festlichkeiten Gelegenheit, wenigstens für einige Stunden sich in eine Welt hinüberzuträumen, als noch Barette und Schauben, keine Gehröcke und Zylinder getragen wurden. Die Festzüge, die 1828 zur Erinnerung an den dreihundertsten Todestag Albrecht Dürers in Nürnberg und Berlin veranstaltet wurden, illustrieren diesen Wechsel der Zeit besonders deutlich. Sie waren ein romantisches Rückwärtsschauen in jene stolze Vorzeit, da nach Wackenroders Ausdruck Nürnberg „die lebendig wimmelnde Schule des vaterländischen Schaffens war“. „Jeder einzelne war

für sich eine inhaltvolle Erscheinung und Person, und indem er selber etwas Rechtem gleichsah, schaute er freudig den nächsten, der in der schönen Tracht nun ebenfalls so vorteilhaft und kräftig erschien, wie man gar nicht hinter ihm gesucht hätte, trotzdem der Kern der Festgebenden nicht aus leeren Figuranten und Lebemenschen, sondern aus schwungvollen, vom Genius gehobenen Jünglingen und längst in gediegener Arbeit ausgereiften Männern bestand, die einen rechtsgültigen Anspruch besaßen, die bewährten Vorfahren darzustellen. Da sah man den ehrwürdigen Hans Sachs, der sich im dunkelfarbigen Pelzmantel wie ein wohlgelungenes Leben mit dem Sonnenschein ewiger Jugend um das weiße Haupt darstellte. Gleich neben diesem schritt Veit Stoß, der aus Holz so holde Marienbilder und Engel schnitt. Dann kam der Gelb- und Rotgießer Peter Vischer, der mit seinem prächtig gelockten Bart, der runden Filzmütze und seinem Schurzfell wie der wackere Hephästus selber aussah. So folgten sich, da man eine ganze Zeit zusammenfaßte, Scharen von ausdrucksvollen Gestalten, die alle im Leben gestanden hatten, bis der Zug mit der Erscheinung Albrecht Dürers abschloß. Der schritt zwischen seinem Lehrer Wohlgemuth und Adam Krafft. Die eigenen hellen Ringellocken des Darstellers fielen nach beiden Seiten halb gescheitelt, ganz so auf die breiten mit Pelz bedeckten Schultern, wie im bekannten Selbstbildnis, und mit anmutiger Geschicklichkeit trug der geschmeidige Mann die feierliche Würde, die auf ihm lastete.“ Mit diesen Worten hat Gottfried Keller im „Grünen Heinrich“ die ideale Beschreibung eines Festzuges der Biedermeierzeit gegeben.

Was damals noch anspruchslos war, wurde 50 Jahre später zum brillanten Ausstattungsstück. Es war nun die

Zeit der Historienmalerei, die Zeit der Meininger. Es mußte die Künstler reizen, Effekte, die sie in ihren Geschichtsbildern erprobt hatten und vom Theater kannten, auch für Festzüge nutzbar zu machen. Die Münchener Piloty-Zeit war dafür die klassische Aera. Und Pilotys Schüler, wie man weiß, war Makart. Wie er als Künstler die Bestrebungen eines Menschenalters in sich zusammenfaßte, war der Festzug, der 1879 über die Ringstraße wogte, der krönende Abschluß dessen, was die Epoche der Historienmalerei zu erreichen vermochte, ja er war gleichzeitig ein wundervoller Nachklang dessen, was 200 Jahre vorher in Antwerpen sich abspielte. Denn als Makart damals in schwarzem Samtkostüm und weißgefiedertem Barett auf goldstrotzendem Schimmel an der Spitze der Künstlerschaft sich der kaiserlichen Loge nahte, dachte man an die Tage zurück, als Rubens der Maler der Könige, und der König der Maler, „mit goldener Kette angetan", durch die Straßen Antwerpens ritt.

Auf den Rausch folgte die Stille. Das Leben war so ernst, so ungeheurer ernst geworden. Gleichzeitig hatte man erkannt, daß man es nehmen müsse, wie es nun einmal ist. Statt in ihren Bildern noch die Vergangenheit zu verherrlichen, machten sich die Maler daran, das Moderne zu erobern. Sie wollten zeigen, daß auch die so lange verschmähte Wirklichkeit künstlerische Schätze berge, die nur des Entdeckers harrten. Beide Gründe wirkten zusammen, um für die nächsten Jahrzehnte Festzüge aus dem Repertoire zu streichen. Selbst bei Künstlerfesten, die zuweilen noch stattfanden, war es ein bezeichnendes Detail, daß nur die Alten noch in historischen Kostümen, die Jungen als moderne Menschen in Escarpins und rotem Frack erschienen.

Und heute? Nun, daß wir wieder Romantiker geworden seien, läßt sich gewiß nicht sagen. Jede Epigonengesinnung liegt uns so fern wie möglich. Wir teilen noch immer mit den großen Bahnbrechern der modernen Kunst die Ansicht, daß die Sonne Homers auch uns lächelt, und daß unsere Zeit gleichwertig neben jeder früheren steht. Aber gerade, weil wir das Gefühl „weh dir, daß du ein Enkel bist“, verloren haben, brauchen wir auch den Blick in die Vergangenheit nicht mehr zu scheuen. Sie ist uns nicht das Reich der Ideale, in das wir aus des Lebens engen Schranken flüchten, aber sie ist uns ein wunderherrliches Bilderbuch, in dem wir genußfroh blättern. Wenn Hollitzer in der „Fledermaus“ den Prinzen Eugen singt, wirkt das alte Lied so neu, als ob man es zum erstenmal höre; wenn Pierre Louys oder Anatole France einen historischen Roman schreiben, wirkt dieses Buch anders als ein Roman von Ebers oder Dahn. Ähnlich wird wohl auch der Unterschied zwischen dem Festzug von 1908 und dem von 1879 sein.

Gewiß, einen Makart gibt es nicht mehr. Einen Künstler, der durch den Klang seines Namens die Massen zu elektrisieren vermochte, hat heute die Welt nicht. Aber daß die Kunst seit 30 Jahren viel gelernt hat, wird sich ebenfalls zeigen. Teils wird die Fülle von Volkstrachten, die im Zuge vertreten sein werden, dartun, daß wir gelernt haben, die Schönheit zu empfinden, mit der unser Leben uns umgibt. Teils werden auch die historischen Teile des Zuges echter und lebensvoller sein als damals. Echter: denn unser Studium der Vergangenheit hat uns auf die Quellen geführt, während die Historienmaler mehr aus dem Theater schöpften; lebensvoller: denn weil wir durch die Schule des Lebens hin-

durchgegangen sind, vermögen wir auch das starke Lebensblut, das die Menschen von einst durchpulste, intensiver als die Historienmaler zu empfinden. Die stilisierenden Tendenzen, die seit einigen Jahren die Kunst beherrschen, werden noch nebenbei für die großzügige Gestaltung der Festrhythmik eine gute Schule gewesen sein. Und wenn dann später das Prachtwerk über Festzüge erscheint, das diesmal verabsäumt wurde, wird der Verfasser des Textes wohl feststellen können, daß auch das 20. Jahrhundert nicht schlecht einsetzte.

DIE KUNST IM FESTZUG

Eigentlich hat der Kunstkritiker besondere Anmerkungen nicht zu machen. Denn was an dem Festzug so wundervoll, so über alle Maßen herrlich wirkte, ist nicht auf das Konto der Kunst zu setzen. Es war teils die Schönheit, die, Blumen gleich, aus dem österreichischen Boden sprießt, und es war andernteils das unsagbare Etwas, das über dem Ganzen schwebte, der Hauch der Begeisterung, der alles durchzitterte. Es waren fast weniger die Dinge, die man sah, als die Gedanken, die man sich machte. Das Stimmungsmoment sprach so übermächtig mit, daß das Auge gar nichts anderes als der Vermittler von Empfindungen sein wollte.

Sucht man den Anteil zu bestimmen, den die Kunst an dem Gelingen des Ganzen hatte, so sieht man sich selbstverständlich vor einen sehr bedenklichen Vergleich gestellt. Denn man braucht den Festzug von 1879 weder gesehen zu haben, noch sein Laudator temporis acti zu sein, um von vornherein sagen zu müssen, daß er einen Triumph der Kunst, eine Tat ausschließlich der Kunst bedeutete. Hans Makart hatte zu den seltenen Männern gehört, die zu ihrer richtigen Stunde kommen. Wien schickte sich damals an, aus Altwien Neuwien zu werden. Auf das biedermeierisch Gemütliche sollte das großstädtisch Prunkhafte folgen. Makart brachte den Wienern, was sie zu haben

wünschten. Und abgesehen von dem Stück Wienertum, dem Stück österreichischer Sinnlichkeit, das in seiner Kunst sicher steckte, wurde für seinen schnellen Sieg auch der Umstand wichtig, daß er bei einer schon geschaffenen, ästhetisch sanktionierten Schönheit anknüpfte. Veronese und Rubens, die Festmaler der Renaissance, waren die Herolde, die seinem Schaffen vorausschritten, die Klassiker, die seinen Ruhm schon begründeten, lange bevor er seine eigenen Bilder malte. So konnte seine Tätigkeit sich zu einem der seltsamsten Kapitel in der Kulturgeschichte Wiens gestalten. Nie hat man es im 19. Jahrhundert erlebt, daß ein Künstler seine Zeit derart beherrschte, einer ganzen Epoche dermaßen den Stempel seines eigenen Wesens aufdrückte. Man baute im Makart-Stil, gab Gesellschaften im Makart-Stil, richtete sich im Makart-Stil ein und spielte im Makart-Stil Theater. Das Resultat war, daß auch der Festzug, obwohl er durchaus nicht modern, sondern ein Reflex der Rubens-Zeit war, doch wie ein Stück Wiener Lebens wirkte. Er paßte in das Wien der Makart-Zeit, weil sich die ganze Stadt auf Makart stilisiert hatte.

Die Entwicklung, die sich seit 30 Jahren vollzog, war nun gewiß ein sehr inhaltsreicher Abschnitt der Kunstgeschichte. Eine neue Zeit begann heraufzuziehen, eine Zeit, die nicht mehr rückwärts schauen wollte, sondern als etwas Selbständiges, durchaus anderes neben die Vergangenheit sich stellte. Da mußten auch die Künstler aufhören, sich an der Sonne versunkener Schönheitswelten zu wärmen. Sie gingen daran, das Moderne zu erobern, suchten für die neuen Lebensäußerungen einer neuen Zeit einen neuen, selbständigen Stil zu formen. Doch was ergab sich? Welche sonderbare Erfahrung mußten sie machen? Eine Dosis

Romantik steckt auch uns noch im Blute. Wir halten eine Kunst, die unser Leben spiegelt, für weniger interessant als eine solche, die uns diesem Leben entrückt. Wir sind auch historisch gebildet. Darum vermögen wir eine schon geschichtlich gewordene Schönheit leichter zu würdigen als eine solche, die der Nimbus des Alten noch nicht vergoldet. So steht man vor der merkwürdigen, auf den ersten Blick unfaßbaren Tatsache, daß die Künstler, je moderner sie wurden, je mehr sie mit dem Leben ihrer Zeit sich versöhnten, den Kontakt mit ihren Mitmenschen desto mehr verloren. Klimt war Schüler von Makart, und möglicherweise werden Spätere finden, daß er gerade, weil aus dem Schüler ein Meister wurde, ebenso typisch für die Bestrebungen des beginnenden 20. Jahrhunderts ist, wie es Makart für seine Epoche war. Doch wer weiß von Klimt? Fast unter Ausschluß der Öffentlichkeit ist er berühmt. Wer weiß von den Wiener Werkstätten? Was dort geschaffen wird, ist eine Kunst für ganz wenige. Weil es um eine neue, nicht entlehnte, noch diskutierbare, unrubrizierte Schönheit sich handelt, kann die moderne Kunst große Massensuggestionen im Sinne der Makart-Zeit nicht mehr ausüben.

Deshalb wäre es müßig, die Frage aufzuwerfen, wie der Festzug wohl ausgefallen sein könnte, wenn Wagner, Klimt, Hoffmann, Moser und Roller, die repräsentierenden Männer von heute, die Idee geformt hätten. Denn man mag die Sache von den verschiedensten Seiten anschauen, immer stößt man auf Schwierigkeiten, die ebenso unlösbar wie die Quadratur des Zirkels sind. Erstens: Die Festzüge von einst — bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts — wollten nichts anderes sein als ein Stück festlich verklärten Lebens. Historische Gesichtspunkte kamen nicht in Frage.

Denn das Stilgefühl, das die Epochen durchpulste, war ein so ausgeprägtes, alles in sich aufsaugendes, daß man überhaupt nur eine lebendige, keine tote Schönheit zu empfinden vermochte. Demnach ließe auch ein Festzug der Gegenwart sich denken, der, von allen historischen Requisiten absehend, nur das eine Leitmotiv hätte: Wir Menschen von 1908, mit allem Schönen, was die moderne Kultur hervorbrachte, huldigen unserem Kaiser. Und ein Defilee schwarzer Männer brauchte ein solcher Zug nicht zu werden. Er könnte etwas ungeheuer Fesches, Abwechslungreiches und Phantastisches sein. Wenn in 100 Jahren noch ein historischer Festzug stattfindet, muß ja das 20. Jahrhundert ohnehin mitwirken. Und es ist nicht abzusehen, warum die Automobile und Moden von heute eine schlechtere Figur machen sollten als die Trachten der Vergangenheit, die Prunkwagen des Rokokos und die vormärzlichen Postkutschen. Doch hier stockt man schon. Eine noch nicht historisch gewordene Schönheit erscheint uns vorläufig zu wenig reizvoll. Es muß sich entweder um Vergangenes oder um Entlegenes handeln. Wir betrachten in den Galerien gern altholländische Genrebilder, weil die Kostüme, die vor 300 Jahren die Menschen trugen, andere als die der Menschen von heute sind. Wir betrachten auch moderne Genrebilder gern, soweit sie ein exotisches oder ethnographisches Interesse wachrufen. Die Bilder, die nichts anderes als unser eigenes Leben darstellen, lassen uns kalt, sie mögen noch so glänzend gemalt sein. Also würde auch ein Festzug im Sinne derer, wie sie bis zum Rokoko veranstaltet wurden, heute keine Gegenliebe mehr finden.

Das Historische und Ethnographische hat nun gewiß seine Schönheit. Es wäre töricht, gerade in einem

Lande wie Österreich davon absehen zu wollen, wo die Vergangenheit so greifbar in die Gegenwart hereinlebt und wo die buntesten Völkerschaften, durch ein schwarzgelbes Band zusammengehalten, sich zu einem so wundervollen Bukett verweben. Auch hinsichtlich dieser historischen und ethnographischen Dinge malt die Phantasie sich sehr Schönes aus. Wir haben die Empfindung, daß wir echter und stimmungsvoller als die Historien- und Genremaler zu sein vermöchten. Echter: denn der Hauptparagraph des Impressionismus: mettre l'homme vrai dans son milieu vrai, kann uns eine nützliche Direktive geben. Stimmungsvoller: denn wir haben erfaßt, daß Stil im Weglassen des Unwesentlichen besteht. Ich denke beispielsweise an gewisse szenische Entwürfe von Roller oder an gewisse Dinge, die wir in der „Fledermaus" sahen. Da hatte mit dem archivalisch korrekten Aufbau des Milieus sich ein starker Sinn für Synthese derart verbunden, daß die Bilder fast schlagender als wirkliche Szenen des Lebens oder als die rein realistischen Schilderungen alter zeitgenössischer Kupferstiche wirkten. Diese modernen Errungenschaften könnten, auf einen Festzug projiziert, auch einen sehr eigenartigen Effekt ergeben. Man würde die historischen Gruppen so konzipieren, daß sie nicht nur durch die Tracht, auch durch Schritt und Gebärde ihre Epoche ausdrückten, würde bei den ethnographischen Gruppen sich bemühen, die signifikanten Züge jeder Nationalität derart herauszuschälen, daß die verwirrende Fülle des rein Genrehaften auf die entscheidende Grundnote zurückgeführt wäre. Weniger Massenwirkung und mehr Synthese, weniger Zerstreuendes und mehr Signifikanz, weniger Defregger und mehr Segantini — das schwebt als das erstrebenswerte Ziel eines Festzuges

vor. Doch abermals stockt man. Denn die impressionistische Lehre: mettre l'homme vrai dans son milieu vrai, läßt sich bei Festzügen nicht befolgen. Der Einklang von Figuren und Milieu, der sich in einem altertümlichen Nest wohl herstellen läßt, ist bei einem Zug, der durch die breiten Straßen des modernen Wiens sich bewegt, nicht denkbar. Und die Stilisierung? In einem Kabarett oder intimen Theater läßt sich die wirksame Folie leicht schaffen. Man läßt die Gruppen von einem Hintergrund sich abheben, der ihre Linien und Farben günstig heraushebt. Ein Festzug aber will von beiden Seiten gesehen sein. Ihn im Sinne eines Relieffrieses aufzufassen, der sich, nur von einer Seite sichtbar, vor einem ruhigen neutralen Fond bewegt, geht aus praktischen Gründen nicht an. Und wenn als Repoussoir nur das unruhige Menschengewimmel der Tribünen verwendet werden kann, gehen ästhetische Finessen von vornherein verloren. Kurz, man mag das Problem drehen wie man will, das Resultat bleibt bestehen, daß gerade das, was die Stärke der modernen Kunst ausmacht, sich bei einem Festzug unmöglich Geltung verschaffen kann.

Neben diesem Gesamtresultat sind die kunsthistorischen Anmerkungen, die im übrigen gemacht werden können, belanglos. Der Festzug von 1879 war das Werk eines einzelnen. Alles, woran man denkt, wenn der Name Makart genannt wird: üppige Ehrenpforten, Prunkwagen und Trophäen, Brokatroben, Geschmeide und nackte Frauenschultern, klang zu einem einheitlichen, großen Akkord zusammen, und als das Werk eines einzelnen war es auch einheitlich komponiert. Concinnitas. Leo Battista Alberti hat das Wort geprägt. „Ein Kunstwerk", sagt er, „muß so klar zusammengefaßt sein, daß nichts beigefügt,

nichts hinweggenommen werden könnte, ohne daß die Harmonie des Ganzen litte.“ Der Makartsche Festzug hatte diese Konzentration, diese Gliederung, diese steigenden und sinkenden Intervalle. Die riesigen Prunkwagen mit den allegorischen Gruppen bildeten Ruhepunkte, rhythmische Zentren und fügten sich gleichzeitig zu einem Ganzen zusammen, dessen krönenden Abschluß die Kavalkade der Künstlerschaft bildete. Der gegenwärtige Festzug war nicht die Vision eines Kopfes, sondern das Werk vieler Hände, und konnte schon aus diesem Grunde kein einheitlich geschlossenes Kunstwerk sein. Er erinnerte mehr daran, daß wir im Zeitalter des Kinematographen leben. Bild folgte auf Bild. Das eine war mehr, das andere weniger geglückt. Doch man hätte ihn beliebig abkürzen oder beliebig verlängern können, ohne daß der Gesamteffekt sich im geringsten verändert hätte. Die Geschicklichkeit im wirkungsvollen Aufhängen von Bildern, die die Wiener Maler auf ihren Ausstellungen bekunden, ist dem Festzug nicht zustatten gekommen.

Der Mangel einer einheitlichen Oberleitung zeigte sich ferner darin, daß allerhand Einzelheiten störten, die ein geschickter Dirigent bei der Generalprobe sofort getilgt haben würde. Es war nicht notwendig, daß neben jeder Einzelgruppe stets die Festordner schritten, denn sie schädigten die Illusion und helfen konnten sie nichts. Daß manche Themen wiederholt wurden, trug ebenfalls zur Steigerung der Spannung nicht bei. Und eine einheitliche Überarbeitung des Planes hätte die Duplikate wohl vermieden. Das Innere mancher Karossen, namentlich aus der Kongreßzeit, war von verzweifelter Neuheit. Man konnte die Auffrischungsarbeiten mehr auf ihre Echtheit kontrollieren.

Mit den Volksgebräuchen ist es eine mißliche Sache. Manche Motive, wie das mit dem Gemsbock, schmeckten sehr nach Theater. Was die Volkstrachten betrifft, so scheint bei den Leuten selbst der Sinn für das Gute stark ins Schwanken gekommen. Neben herrlichen alten Stücken sah man billigen, schlecht imitierten Plunder: Rittermäntel aus Basarstoffen, Panzerhemden aus Wolle und dergleichen. Giftige Farben und falsche Ornamente fielen oft schreiend aus dem Rahmen der wundervollen alten Volkskunst heraus. Es wäre ratsam gewesen, nicht den einzelnen Lokalkomitees die Bildung der Gruppen anheimzustellen, sondern von Wien aus durch geschulte Delegierte die Auswahl treffen zu lassen.

Möglicherweise machten sich diese Mängel von anderen Plätzen aus weniger störend bemerkbar. Ich saß nahe dem Kaiserpavillon, und die Gestaltung dieses Festplatzes, wo der eigentliche Huldigungsakt sich abspielte, war die unglücklichste Idee des Ganzen. Wien hätte die Verkehrsstörungen, die sich aus dem Gedanken ergaben, ruhig ertragen können, wenn er einen künstlerischen Sinn gehabt hätte. Aber er hatte keinen, sondern schlug im Gegenteil die Wirkung tot. Denn was ist ein Festzug? Ein Zug. Man will ihn wie eine Meereswoge in rhythmischer Bewegung mächtig heranrollen sehen und dann verfolgen, wie er sich allmählich, rhythmisch ausklingend, in der Ferne verliert. Die Biegung, die die Ringstraße vor dem Burgtor macht, hätte sich für die Erzielung dieser Wirkung wundervoll ausnützen lassen. Statt dessen hielt es Urban für gut, durch Bretterwände den herrlichen Ausblick zu vernageln. Er schuf einen künstlichen Engpaß, eine Theaterbühne, in die der Zug auf der einen Seite eintrat, um auf der anderen

zu verschwinden. So war auch der Eindruck ganz der, wie man ihn zuweilen in schlechten Theatern hat, wo die Suggestion eines Massendefilees mangelhaft dadurch erzeugt wird, daß die nämlichen Statisten, die rechts abgegangen sind, links wieder auftauchen. Es ist kaum möglich, die Idee eines Festzuges gründlicher mißzuverstehen. Und der Wert der architektonischen Leistung, der zuliebe der Fehlgriff begangen wurde? Nun, sie war das, was man bis vor drei Jahren, solange es noch eine echte Sezession gab, falsche Sezession nannte. Ein schlimmeres Gschnas als dieses Kaiserzelt, diese Pylonen und diese Holzthermometer läßt sich kaum denken. Ist es unbedingt nötig, daß bei offiziellen Gelegenheiten nie die gute moderne Kunst, sondern immer nur ihr Popanz auftritt?

Für den Kunstkritiker war also eine Würdigung des Festzuges keine sehr ergiebige Aufgabe. Kunstwerke wollen vorbereitet sein. Welche ästhetische Erwägungen sind notwendig, wenn sich Wirkungen einstellen sollen, bei denen die Natur zur Kunst und die Kunst wieder zur Natur wird. Dieser Charakter des ausgereiften Kunstwerkes, den der Festzug von 1879 hatte, konnte der von 1908 schon wegen der Kürze der Vorbereitungsfrist nicht haben. Was damals im Laufe zweier Jahre geplant und erwogen wurde, mußte diesmal in zwei Monaten aus der Erde gestampft werden. Das war für die Kunst ein Nachteil. Doch was dem Kunstkritiker bedauerlich erscheint, gab dem Menschen desto größere Eindrücke. Gerade weil der Festzug fast aus dem Stegreif improvisiert werden mußte, hatte er packende Pointen, wie sie ein einstudiertes Kunstwerk nie gehabt haben könnte. Es gibt eben etwas, was noch weit mehr als Kunst ergreift, etwas, was, über die rein ästhetische

Wirkung hinausgehend, uns irgendwo im Innern gleichsam streichelt und wärmt. Manche Gruppen in dem großen Defilee der Kronländer waren von einer hinreißenden, pittoresken Schönheit. Man sah, wie Märchen entstehen, war aus der Gegenwart hinweg in eine seltsam phantastische Welt versetzt, wo es Zentauren und Walküren, Mondscheinprinzessinnen und Panisken gab. Man wähnte dem Erdgeist sich nahe, dachte an Zeiten zurück, wo der Mensch noch im Einklang mit der Natur dahinlebte, fühlte, daß das Herz unseres alten Planeten noch ebenso stark wie am ersten Schöpfungstag schlägt. Man wurde auch inne, wenn man diese Schmucksachen, diese Schürzen, Mieder und Hüte betrachtete, welch großer animalischer Instinkt für Kunst dem durch Kunsterziehung unverdorbenen Menschen verliehen ist: ein Instinkt, der gar kein Nachdenken kennt, sondern mit jener elementaren Sicherheit arbeitet, die unser Herrgott bewies, als er jedem Vogel das für ihn passende Gefieder gab. Doch so schön das alles war — eine Orgie, ein Festschmaus für das Auge: es gab auch Sekunden, wo man gar nicht schaute, sonder weinte: Szenen, bei denen die Volksseele für ganz spontane Gefühlswallungen einen in seiner Unmittelbarkeit überwältigenden Ausdruck gefunden hatte. Und daß man diese Momente noch erlebte, ja daß gerade sie, nachdem das Ganze vorübergerauscht ist, so unauslöschlich in der Erinnerung haften, scheint mir das Wundervollste an dem Festzug gewesen zu sein. Glückliches Österreich!

RUSKIN

Als die Nachricht vom Tode Ruskins kam, überraschte fast, daß er noch immer gelebt hatte. Denn seit einem Menschenalter war er eine historische Figur. Legenden hatten seinen Namen umwoben. Wenn er zuweilen noch eine Enzyklika erließ, um den Bau einer Eisenbahn zu verhindern, das Spinnrad zu empfehlen oder die Vivisektion zu verfluchen, so war es, als klänge eine Stimme aus der Unterwelt herauf. Nur noch als Spirit weilte er unter den Lebenden. Man kann sich kaum vorstellen, daß jetzt erst ein Mann gestorben ist, der Turner kannte, ein Mann, der toten Klassikern, wie Rossetti und Millais, Protektor und väterlicher Freund gewesen.

Ruskins erstes Auftreten fiel in die Tage der Romantik. Sein Vater war ein reicher Weinhändler, der, nachdem er vom Geschäft sich zurückgezogen, das Nomadenleben des reisenden Engländers führte, bald am Rhein oder in der Schweiz, in Frankreich oder Italien auftauchte. So lernte Ruskin alle Museen der Welt schon als Knabe kennen. Und namentlich — die Natur enthüllte sich ihm. Mit dem Skizzenbuch trieb er sich an den Ufern des Genfersees und in den Felsenwüsten von Chamounix herum. Unter dem Mikroskop studierte er Pflanzen und Steine. Naturwissenschaftliche Arbeiten — unter dem Pseudonym *Κατὰ φυσὶν* erschienen — waren seine ersten Schriften. Und diese

Erziehung in der freien Natur wurde auch für den Kunstschriftsteller wichtig.

England stand in den dreißiger Jahren unter dem Zeichen einer deklamatorischen Historienmalerei. Prangend soßige Asphaltfarben liebte man und bombastisch schwungvolle Gebärden. Ruskin, an der Natur geschult, haßte die Manieriertheit dieser Kunst. Da die Natur das Urbild alles Schönen sei, müsse ihr der Künstler mit der Demut mittelalterlicher Miniaturmaler nahen. Nie könne er hoffen, sie zu übertreffen. Die erste beste lebende Engländerin sei schöner als die berühmteste griechische Statue. Aus dieser Gesinnung heraus wurde sein erstes Hauptwerk, die „Modern Painters", geboren, dessen ersten Band er 1843, 24 Jahre alt, herausgab. Eine Kriegserklärung gegen alles, was damals den Geschmack beherrschte. Denn an der Spitze des ästhetischen Katechismus stand wie in Frankreich und Deutschland das Cinquecento. Künstler, wie Etty und Eastlake strebten nach majestätischem Adel der Linie oder bemühten sich, das Geheimnis der blühenden Farbe zu ergründen, die leuchtend von venezianischen Frauenkörpern strahlt. Für Ruskin bedeutete das Cinquecento eine Verfallzeit. Raffael namentlich galt ihm als Abtrünniger der wahren Kunst. Den Routiniers, die „die Natur schändeten", indem sie sie zu verschönern wähnten, stellte er die Primitiven entgegen. Das Quattrocento war ihm die Heroenzeit der Kunst, jene Epoche, als „Naturfrömmigkeit" die Künstler beseelte, als jeder Käfer und jedes Blatt, jeder Stein und jeder Tautropfen gleichsam einen Heiligenschein trug.

Es ist schwer zu sagen, inwieweit diese Gedanken originell waren oder aus den Werkstätten der Künstler

kamen. Denn die Stimmung lag in der Luft. Längst waren in Deutschland die Nazarener aufgetreten, die in Reaktion gegen den Mengsschen Klassizismus sich an der treuherzigen Eckigkeit der alten Deutschen begeisterten. Auch in England gährte es. Vier junge Leute, Rossetti, Millais, Holman Hunt und Woolner, hatten Kupferstiche nach Fresken Benozzo Gozzolis in die Hand bekommen und waren Feuer und Flamme für die schlichte Naturwahrheit, die stille Gefühlsseligkeit dieser Werke. Mit einer Reihe anderer begründeten sie die Präraffaeliten-Bruderschaft und traten 1848 zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Gellender Hohn empfing sie. Alle Kritiker Englands verkündeten, es sei die tollste Farce, die je reklamesüchtige Jünglinge sich erlaubt. Daraufhin gründeten die Präraffaeliten eine Zeitschrift, um das, was sie mit dem Pinsel nicht hatten sagen können, mit der Feder zu beweisen. Doch man lachte weiter. Da erschienen in der „Times“ die berühmten Briefe Ruskins. Was die jungen Leute anstrebten, sei dasselbe, was er schon lange gepredigt hatte. Und das Publikum sei nicht konsequent, wenn es vor neuen Bildern lache, während es vor alten, die ganz ähnlich wären, in den Museen mit pflichtschuldiger Bewunderung stünde. Alles war in solchem Kommandoton, mit so selbstsicherer Überzeugung gesagt, daß eine bezwingende Gewalt von den Worten ausging. Die Präraffaeliten hatten ihre Schlacht gewonnen, und Ruskin, ihr Champion, war fortan der erste Kritiker Englands.

Welche Macht er hatte, wie schnell er der unfehlbare Kunstpapst ward, zeigte sich in unerfreulicher Weise später, als der Whistler-Prozeß durch die Zeitungen ging. Whistler war gerade von Paris nach London übersiedelt, und Ruskin stürzte sich mit Tigersprüngen auf den Ankömmling. Er, der

mit Turner einst für Licht und Luft geschwärmt, empfand es nicht als Widerspruch, nun das Gegenteil zu sagen. Eine Malerei, die alle Linien auflöse, sei keine Kunst. Billige Fexereien könnten als Bilder nicht gelten. Whistler verklagt ihn. Sachverständige werden beigezogen. Und alle unterschreiben ehrfurchtsvoll die Worte Ruskins. Ganz England stellt dem „König der Kritik" ein Vertrauensvotum aus.

Doch Ruskins Einfluß reichte viel weiter. In keiner Kirche, keinem Museum Italiens konnte man in den achtziger Jahren weilen, ohne daß er unsichtbar zugegen war. Denn jene roten Bändchen, mit denen ästhetische Damen vor den Bildern der Primitiven saßen, waren Schriften Ruskins. Keine moderne Ausstellung konnte man betreten, ohne daß — in den englischen Sälen — Ruskins Geist über allem schwebte. Denn wenn die englische Malerei noch heute jede Berührung mit dem arbeitenden Leben meidet, wenn nie Eisenbahnen, Maschinen oder Fabriken gemalt werden, so geht das zurück auf die Lehren Ruskins, daß nur die jungfräuliche, vom Industrialismus ungeschändete Natur ein würdiger Gegenstand der Kunst sein könne. Selbst bei ganz anderen Gelegenheiten wurde man immer wieder an Ruskin erinnert. Denn lange Zeit gehörte es in den vornehmen Kreisen Londons zum guten Ton, nur „Ruskin-Leinen" zu verwenden, Tischtücher und Servietten, die mit dem Spinnrad in der von Ruskin gegründeten Arbeiterkolonie hergestellt waren.

Dem Nichtengländer ist es schwer zu erkennen, weshalb eigentlich eine so faszinierende Wirkung von diesem Manne ausging. Denn auf uns wirken Ruskins Schriften wenig anziehend. Wir erleben es zuweilen, daß gut geschriebene Bücher Erfolg haben. Ruskin ist weder ein feinsinniger Essayist wie Grimm, noch ein geistvoller Er-

zähler wie Justi. Nicht einmal an Gelehrsamkeit kann er mit Männern wie Bode oder Müntz sich messen. Und noch weniger ist er Historiker. Es liegt ihm fern, unparteiisch den Epochen gegenüberzutreten, aus der Kultur jedes Zeitalters die Kunst zu erklären. Wie ein Kämpfer stürzt er sich in die Arena, lobt das eine, tadelt das andere, und oft im nächsten Buch das, wofür er im vorhergehenden gestritten. Es wird erzählt, als er 1870 seine Antrittsvorlesung in Oxford hielt — zu der Verehrer über den Ozean gekommen waren — hätte er eine Zeitlang in feierlichem Talar ein Stück seines Manuskriptes verlesen, dann plötzlich den Talar abgeworfen, das Manuskript in die Tasche gesteckt und aus dem Stegreif darauflos gedonnert: über alles, immer geistreich, nur über das nicht, was in den Vortrag gehörte. Von derselben Planlosigkeit sind seine Bücher. Nur den ersten Werken, den „Modern Painters" und den „Seven Lamps of Architecture", liegt eine gewisse Disposition zugrunde. Später fehlt jedes feste Gerüst. Wie er nur Titel wählt, die zu nichts verpflichten — Deukalion, die Königin der Luft, Munera Pulveris, Sesam und die Lilien, Aratra Pentelici, Ariadne Florentina — scheint der Inhalt eine Zusammenballung wirr zusammengewürfelter Gedanken. Er teilt in Kapitel ein, numeriert nach Paragraphen, markiert äußerlich einen logischen Aufbau. Trotzdem handelt es sich immer nur „of many things", wie er selbst einige Abschnitte überschreibt. Alle Fakultäten mischen sich. Mehr als von Kunst ist von Zoologie und Botanik, von Gottesgelahrtheit und Mineralogie die Rede. Auch seine Art, uns an der Hand zu nehmen und uns wie dummen Kindern mit der Miene der Unfehlbarkeit die selbstverständlichsten Dinge zu sagen, berührt oft mehr plump als geistvoll. Man glaubt

eher einem Sonntagnachmittags-Prediger oder einem Apostel der Heilsarmee als einem Ästhetiker zu lauschen.

Vielleicht liegt aber gerade darin für die Engländer der Reiz von Ruskins Schriften. Er brachte ihnen etwas, was sie noch nicht hatten. Denn die ganze Kunstliteratur Englands ist von unglaublicher Trockenheit. Ein nüchterner Matter of fact-Sinn reiht nackte Tatsachen aneinander. Ruskin wirkt neben diesen Schriftstellern, die öde Wissensfragmente anhäufen, wie ein Seher. Nie genügt es ihm, einfach zu erzählen, er *lebt* in den Dingen, von denen er spricht. Nie haftet er am einzelnen, sondern eröffnet überall weite Gesichtspunkte. Namentlich seine Reiseführer sind voll von jenen Gedanken, die blitzartig ganze Epochen beleuchten. Manches scheint orakelhaft dunkel, manches so verdreht, daß man aufschreien möchte. Aber auch diese paradoxen Dinge sind ihm Mittel zum Zweck. Indem er zum Nachdenken anregt oder Widerspruch herausfordert, zwingt er den Leser in seinen Bann. Unklar als Forscher, einseitig als Kritiker, ist er der größte Agitator, der jemals über Kunst geschrieben. In keinem Kunstgelehrten, sondern in Tolstoi hat er sein Gegenstück.

In dieser agitatorischen, erziehlichen Tätigkeit liegt wohl sein bleibendes Verdienst. Er zuerst warf jene Gedanken auf, die heute in Deutschland die Besten beschäftigen. Der Künstler schwebt in der Luft, wenn nicht ein Publikum da ist, ihn zu würdigen. Dieses Publikum heranzuziehen, war die Aufgabe seines Lebens. Durch ihn ist England, das unkünstlerische England, das Vaterland vornehmsten Kunstempfindens geworden. Denn Ruskin beschränkte sich nicht darauf, seine Bücher zu schreiben, sondern setzte das Geschriebene in die Tat um. Liest man

von der Art, wie er seine Gedanken zu Geld machte, von dem unglaublichen Geschick, mit dem er seine Werke vertrieb, so daß sie Summen abwarfen, die nie ein Schriftsteller erzielte, so ist man versucht, ihn für einen Unternehmer zu halten, der mit Geistesprodukten wie mit Börsenpapieren spekuliert. Doch der Gedanke kehrt sich in sein Gegenteil um, wenn man weiter erfährt, wie er seine Einnahmen verwendete. Nichts behielt er für sich. Alles sollte ihm nur helfen, sein Ideal ästhetischer Menschenerziehung zu verwirklichen. Gleich als er 1870 Professor in Oxford wurde, übernahm er sein Amt nur unter der Bedingung, daß gleichzeitig eine Kunstschule errichtet würde, und schenkte selbst die Hälfte des Kapitals. Mit Rossetti zusammen erteilte er abends den Zeichenunterricht, und aus seiner Schule gingen die größten kunstgewerblichen Zeichner des modernen Englands hervor. Auf die Bedeutung des Dilettantismus hat er lange vor Lichtwark hingewiesen und legte aus eigenen Mitteln Vorbildersammlungen an. Dann, nachdem er das Bürgertum gewonnen hatte, wendete er sich an die Arbeiter. Die „Fors clavigera", Briefe an die arbeitenden Klassen, erschienen. Mitten im Kohlenrevier, in Sheffield, der rauchigen Fabrikstadt, wurde das „Ruskin-Museum für Arbeiter" begründet. Doch auch die Kunst ins Volk zu tragen genügte ihm noch nicht. Wie d'Annunzio, wollte er überhaupt der „Deputierte der Schönheit" sein. Denn — dahin führte weiter sein Gedankengang — wozu dient es, in den Museen Statuen aufzustellen, wenn man doch duldet, daß der lebende Mensch seine Schönheit verliert, daß geistlose Maschinenarbeit aus dem Ebenbilde Gottes ein blödes, häßliches Wesen macht? Wozu dient es, Landschaften in den Galerien aufzuhängen, wenn man doch

duldet, daß die Natur selber durch den Industrialismus geschändet wird? Nicht nur in den Museen muß das Schöne gezeigt, auch im Leben muß das Häßliche bekämpft werden.

Ruskin ist in diesem Kampf gegen den Industrialismus in einer Abweisung aller technischen Errungenschaften des Jahrhunderts zuweilen eine groteske Figur geworden. Man lachte, wenn man den alten Herrn wie einen Grandseigneur des 18. Jahrhunderts in der Coatch seine Reisen machen sah, nur weil er die unästhetischen Eisenbahnen vermeiden wollte. Man lachte, wenn seine Bücher statt in der Eisenbahn in Karren von der Druckerei in Orpington nach dem Londoner Verkaufshaus expediert wurden. Große Künstler haben längst die Poesie der Maschinen gezeigt. Turner schon, dem Ruskins erste Hymnen gegolten, hatte die Lokomotive, das glühäugige Ungetüm des 19. Jahrhunderts, gefeiert. Die moderne Landschaftsmalerei entdeckte ein neues und nicht ihr schlechtestes Feld, als sie mit Raffaelli begann, den melancholischen Reiz jener armen Gegenden zu malen, denen die Geometer und die Fabriksschlote ihre „Schönheit“ genommen.

Aber wie er Romantiker blieb in seinem Kampf gegen das Moderne, weist er als Volkserzieher in das 20. Jahrhundert hinüber. Prophezeiungen sind ja unsichere Dinge. Doch voraussehen läßt sich, daß der Emanzipation des „dritten Standes“ die des vierten folgen wird. Das 19. Jahrhundert war das der Bourgeoisie. Die kunstgewerbliche Bewegung, die sich heute vollzieht, scheint der letzte Akt eines großen Dramas zu sein. Dann, wenn das Bürgertum für alle Lebensäußerungen seinen „Stil“ gefunden, wird der Arbeiter kommen. Und unter denen, die ihm den Weg in die Kunstwelt bahnten, wird Ruskin an erster Stelle zu nennen sein.

INHALT DES ZWEITEN BANDES

Gedruckt in der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.
Titel und Einband von
Bernhard.

